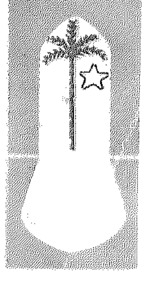
د دراسة



شجاعة الإبداع

روللو ماي

ترجمة : فؤاد كامل

شجاعة الإبداع

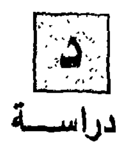
الطبعـــــة الأولـــى ١٩٩٢

دار سعاد الصباح
ص . ب : ٢٧٢٨٠
الصـــفاة ١٣١٣٣ - الكـــويت
ص . ب : ١٢ المقطم - القاهرة

☎ ٣٤٩٧٧٧٩
٣٤٩١٧٢٧

٩٢ / ٨٧٣٩
I.S. B. N
977 - 07 - 222-0

الاشراف الفنى : حلمى التونى



شجاعة الإبداع

رولو ماى

ترجمة

فؤاد كامل



الإهـــداء

إلى من واتـته شجاعـة الابداع فى أحلك الظروف وأصـعبها ، فلم يكف عـن الغناء ......

إلى أخـى وصديقى الشاعر الأصيـل النبيل .

مـحمـد إبراهيم أبـو سنة

تحية تقدير لعزيمته الخلاقة التى تتحدى الصعاب ، ولإرادته الصلبة التى تتخطى العقبات ، والتى ربما دمـرت غيره مـن الشعراء وحطمت عزائمهم وأسكتت أصـواتهم .....

فؤاد كامل

تصـــدير

طاردتنى مـسـائل الابداع الخـلاّبة طوال حـيـاتى . فلمـاذا « تطفـو » من اللاشعور فى لحظة معينة فكرة أصيلة فى العلم أو الفن ؟

ومـاهـى العلاقـة بـين الموهبة وفعـل الابداع ، وبين الابداع والموت ؟

ولماذا تمنحنا مسرحية صامتة (إيمائية) أو رقصة كل هذا السرور ؟

كيـف استطـاع هوميروس فى تناولـه لشئ بشـع مثـل حرب طروادة ، أن يصوغه شعـرا أصبـح فيمـا بعـد مرشدا لأخلاقيـات الحضـارة الإغريقية بأسرها ؟

سـاءلت نفسى هذه الأسئلة لا بوصفى متفرجا ، ولكن بوصفى شخصا يشارك هو نفسه فى الفن والعلم . سألتها بدافع من الإثارة التى أعانيها ، عندما أتأمل – مثلا – لونين من ألوانى يختلطان ليخرج منهما لون ثالث لم أكن أتوقعه . أليس من السمات المميزة للكائن البشرى أن يتوقف لحظة فى سباق التطور المحموم ليرسم على جدران الكهف فى لاسكو وآلتاميرا تلك الوعول والثيران البنّية المشربة بالحمـرة التى مازالت تملأ جوانحنا بالاعجاب والرهبة الممتزجين بالدهشة ؟ ماذا لو أن إدراك الجمال كان فى حد ذاته سبيلا إلى الحقيقة ؟ ماذا لو أن الأناقة elegance – كما يستخدمها علماء الفيزياء لوصف كشوفهم – كانت مفتاحا للواقع النهائى Ultimate reality ؟ مـاذا لو كان چويس joyce على حق فى قوله إن الفنان يبدع الوعى اللامخلوق للجنس البشرى » ؟

وفصول هذا الكتاب تسجيل جزئي لخواطري . وكان منشؤها على هيئة محاضرات ألقيتها في الكليات والجامعات . وقد ترددت دائما في نشرها لأنها بدت لي ناقصة ، إذ ما برح سر الابداع قائما . غير أنني أدركت فيما بعد أن صفة « النقص » هذه ستبقى دائما وأبدا ، وأنها جزء من عملية الابداع نفسها والتقى هذا الادراك مع حقيقة أخرى ألا وهي أن كثيرا من الناس الذين استمعوا إلى تلك المحاضرات ألحوا في نشرها . أما العنوان فقد أوحى به إليّ كتاب بول تيليتش Paul Tillich « شجاعة الوجود » the Courage to be وهذا دَيْن يسرني أن أعترف به . غير أن الانسان لا يمكن أن « يوجد » في فراغ . ولهذا فنحن نعبّر عن وجودنا بالابداع . فالابداع تكملة ضرورية للوجود . وفضلا عن ذلك فإن كلمة « شجاعة » الواردة في عنواني تشير - بعد الصفحات القلائل الأولى في الفصل الأول - إلى ذلك النوع الخاص من الشجاعة اللازمة لفعل الابداع ، وهو نادرا مانعترف به في مناقشاتنا التي تدور حول الابداع ، وأندر من ذلك أن يُكْتب عنه شئ .

وأود أن أعبر عن أمنياتي لبعض الأصدقاء الذين قرأوا المخطوط كله أو جزءا منه ، وناقشوا معي ما قرأوه : آن هايد و ماجده دينيس ، وإلينور روبرتس .

وعلى غير العادة في مثل هذه الأحوال ، كان تجميع هذا الكتاب مصدر سرور لي ، إذ أتاح لي الفرصة أن أتناول تلك الأسئلة جميعا مرة أخرى وكل مانرجوه أن يكون هذا الكتاب مصدر سرور للقارئ كما كان مصدر سرور أثناء تجميعه .

روللوماي

هولدرنس - نيوهامشاير

نبذة عن المؤلف

الدكتور روللو ماى عالم ومحلل نفسانى ، ومفكر وجودى أمريكى . فهو ينظر إلى مشكلات الانسان النفسية من وجهة النظر الوجودية المصيرية ، ولا يحصر نفسه فى المجال الأكاديمى الصرف ، ومن هنا كانت قيمته كمفكر إنسانى واسع الأفق .

ومن حيث مراكزه المهنية قام بعملية التدريب والاشراف على طلبة معهد « وليم آلانسون وايت » للطب النفسى ، والتحليل النفسى وعلم النفس كما قام بالتدريس فى جامعات هارفارد وبرنستون وييل وكان عضوا ، وأستاذا فى مجلسى جامعتى كاليفورنيا وسانتا كروز ، وكان يلقى محاضراته على نطاق واسع ومكثف فى الجامعات والكليات الأمريكية وقد لقيت كتبه رواجا هائلا بين الجماهير المثقفة ، ومن أهمها : « **معنى القلق** » ، « **بحث الإنسان عن نفسه** » ، « **الحب والارادة** » الذى فاز بجائزة رالف وولدن إمرسون .

ف . ك

الفصل الأول

شجاعة الابداع

نحن نحيا في زمان يموت فيه عصر ، دون أن يولد مكانه بَعْدُ عصرٌ جديد .لا نشك في ذلك إذا نظرنا حولنا لنرى التغيرات الجذرية التى طرأت على الأعراف الجنسية ، وعلى أساليب الزواج ، وعلى هياكل الأسرة ، وعلى التربية ، والدين ، والتقنية ، وعلى مظاهر الحياة الحديثة كلها تقريبا . وراء هذا كله يكمن خطر القنبلة الذرية ، الذى وإن تراجع بعيدا إلا أنه لا يختفى أبدا وأن حياة الانسان بشئ من الحساسية في هذا العصر الجهنمى تتطلب قدرا من الشجاعة ، ما في ذلك ريب .

وهنا يواجهنا اختيار . هل ننسحب في جزع وذعر ونحن نشعر بأن الأسس التى تقوم عليها حياتنا آخذة في الاهتزاز ؟

هل نُصاب بالشلل ونغطّى إحجامنا عن الفعل باللامبالاة بعد أن استولى علينا الخوف من جراء افتقادنا لمراسينا المألوفة ؟

لو فعلنا هذه الأشياء فمعنى ذللك أننا تنازلنا عن فرصتنا للمشاركة فى تشكيل المستقبل ، ونكون قد خسرنا السمة المميزة لنا بوصفنا كائنات بشرية ، ألا وهى أن نؤثر على تطورنا من خلال وعينا ، ونكون قد خضعنا لقوة التاريخ الساحقة العمياء وأضَعْنا الفرصة لتشكيل المستقبل على هيئة مجتمع أكثر عدلا وإنسانية .

أم لعلنا نأخذ بزمام الشجاعة اللازمة للحفاظ على حساسيتنا ، ووعينا ومسئوليتنا فى مواجهة التغير الجذرى ؟

هل نُسهم بوعيٍ – أيا كان مستواه – فى تشكيل المجتمع الجديد ؟ ..أرجو أن يكون اختيارنا هو هذا الاختيار الأخير ، لأننى سأمضى فى حديثى على هذا الأساس .

نحن مطالبون بالقيام بعمل جديد، أن نواجه أرضا لم يسكنها إنسان ، أن نقتحم غابة لم تطأ مسالكها ودروبها أقدام ، وحيث لم يعد منها أحد ليتولى إرشادنا وهذا مايسميه الوجوديون « قلق العدم » . ومعنى الحياة فى المستقبل هو أن نقفز إلى المجهول ، وهذا يتطلب بدوره درجة من الشجاعة ليس لها سابقة مباشرة ، ولايدركها إلا قلّة من الناس .

١- ماهى الشجاعة ؟

لن تكون هذه الشجاعة فى مضاد اليأس ، وإن كناً سنواجه اليأس فى كثير من الأحيان ، كما واجهه حقا كل شخص على شئ من الحساسية فى هذه البلاد خلال العقود الأخيرة ومنذ ذلك الحين أعلن كيركجور ونيتشة وكامو وسارتر أن الشجاعة ليست غياب اليأس ، وإنما هى بالأحرى القدرة على التحرك قدما ، على الرغم من اليأس .

وكذلك لاتتطلب الشجاعة مجرد العناد .. فمن المؤكد أننا سنبدع بالتعاون مع الآخرين . ولكنك إن لم تعبِّر عن أفكارك القديمة الخاصة ، ولم تُنْصت لوجودك الخاص ، فإنك سوف تخون نفسك ، بل ستخون مجتمعنا إذ تفشل فى إسهامك إلى المجموع .

ومن الصفات الرئيسية لهذه الشجاعة أنها تقتضى تمركزا داخل وجودنا الخاص ، وبدونه نشعر بأننا مجرد فراغ . هذا الخواء الداخلى يناظر اللامبالاة فى الخارج ، وهذه اللامبالاة تدعم الجُبن على المدى الطويل . ولهذا ينبغى علينا دائما أن نؤسس التزامنا في المركز من وجودنا الخاص ، وإلا لن يكون ثمة التزام حقيقى فى نهاية الأمر.

ولا ينبغى فضلا عن ذلك أن نخلط بين الشجاعة وبين التهور . وحين يتخذ المرء من الشجاعة قناعا يتخفى وراءه ، فلن تكون فى حقيقة الأمر سوى مجرد تبجح للتعويض عن خوفه اللاشعورى ، والنهاية المحتومة لمثل هذا التهور هى الهلاك . ومن ثمّ لن يكون هذا التظاهر بالشجاعة وسيلة بناءة ولا مثمرة .

وليست الشجاعة فضيلة أو قيمة بين القيم الشخصية الأخرى كالحب أو الإخلاص . وإنما هى الأساس الذى يكمن وراء كل الفضائل والقيم الشخصية الأخرى ويضفى عليها طابعا واقعيا . فبدون الشجاعة يشحب حبنا ليصبح مجرد تبعية واعتماد على الآخر . وبدونها يصبح إخلاصنا مجرد مسايرة .

وكلمة شجاعة Courage مشتقة من الكلمة الفرنسية Coeur ومعناها « القلب » . وكما يمكننا القلب – حين يضخ الدم فى أذرعنا وسيقاننا وأمخاخنا – أن نستعمل كل أعضائنا الجسدية الأخرى في وظائفها ، فكذلك تجعل الشجاعة كل الفضائل النفسية الأخرى ممكنة . وبدون الشجاعة تتحلل الفضائل جميعا إلى مجرد نسخ شبيهة بها .

والشجاعة ضرورية فى الكائنات البشرية لتجعل **الوجود** Be-ing والصيرورة Becoming شيئا ممكنا .

وتأكيد الذات ، والالتزام ضروريان إذا أرادت الذات أن تتصف بشئ

مـــن الحقيقة . وهذا هو التميز الذى تتصف بها الكائنات البشرية عن بقية أشياء الطبيعة . فجوزة البلوط تصير شجرة بلوط بواسطة النمو التلقائى ، دون أية ضرورة للالتزام . وبالمثل ، تصبح القطيطة قطة على أساس الغريزة .

ذلك أن « الطبيعة » و « الوجود » شئ واحد فى المخلوقات المماثلة .أما الرجل والمرأة ، فإن كلا منهما تكتمل إنسانيته باختياراته أو إختياراتها ، بالتزامه أو بالتزامها بهذه الاختيارات .

ويكتسب الناس قيمتهم وكرامتهم نتيجة للقرارات التى يتخذونها يوما بعد آخر وهذه القرارات تتطلب شيئا من الشجاعة بوصفها « أنطولوجية » (أى تنتسب إلى الوجود) .. ذلك أنها جوهرية لوجودنا .

٢- الشـــجاعة البدنية

وهذه أبسط أنواع الشجاعة وأوضحها . وفى حضارتنا ، تستمد الشجاعة البدنية شكلها الرئيسى من حدود بلادنا . وكانت نماذجنا الأولية prototypes تتمثل فى الأبطال الرواد الذين حققوا القانون بأيديهم ، والذين عاشـــوا لأنهم كانوا يستطيعون سحب مسدساتهم بأسرع مما يستطيع خصومهم ، والذين كانوا قبل كل شئ على ثقة بأنفسهم ويستطيعون احتمال الوحدة التى لا مفر منها فى السكن بحيث يكون أقرب جار لهم على بُعْد عشرين ميلا .

غير أن المتناقضات التى يموج بها تراثنا الذى ورثناه عن هذه الحدود تتضح لنا على الفور . وبغض النظر عن البطولة التى أنشأتها فى أسلافنا ، فإن هذا الصنف من الشجاعة لم يفقد الآن فائدته فحسب ، وإنما انحط إلى شئ من الوحشية . وعندما كنت طفلا أعيش فى مدينة صغيرة من مدن الغرب الأوسط ،

كان من المفروض أن يتقاتل الصبيان بقبضاتهم . غير أن أمهاتنا كنّ يعرضن وجهة نظر مختلفة ، ومن ثم كان الفتيان يجلدون فى كثير من الأحيان فى المدرسة ثم يُضربون بالسياط من أجل القتال عندما يعودون إلى منازلهم . ولا يمكن أن تكون هذه طريقة فعالة لبناء الشخصية . وبوصفى محللا نفسيا ، سمعت مرارا وتكرارا عن رجال كانوا حساسين فى صباهم ، ولا يستطيعون أن يتعلموا كيفية إذلال الآخرين ، وبالتالى فقد خاضوا الحياة مقتنعين بأنهم جبناء .

وتعد أمريكا من أعنف الأمم التى يقال عنها إنها متمدينة ، ونسبة القتل عندنا أعلى من ثلاثة إلى عشرة أضعاف مثيلتها فى أمم أوروبا . ومن أهم أسباب ذلك تأثير هذه الوحشية التي ورثناها عن الجدود .

نحن فى حاجة إلى شجاعة بدنية جديدة لا تعربد فى العنف ولا تتطلب تأكيدنا للقوة المتمركزة للأنا التى تسعى للسيطرة على الآخرين . وأقترح شكلا جديدا لشجاعة البدن ، وهى استخدام الجسد لا فى تنمية أصحاب العضلات المفتولة ، ولكن فى اكتساب الحساسية . وهذا معناه تنمية القدرة على الاستماع « مع » الجسد . وسيكون ذلك – كما لاحظ نيتشة – أن نتعلم التفكير بالجسد كما سيكون تقديرا للجسم بوصفه وسيلة للتعاطف مع الآخرين ، وتعبيرا عن الذات بوصفها شيئا جميلا ، ومصدرا ثريا من مصادر المتعة .

هذه النظرة إلى الجسد بدأت تشيع فعلا فى أمريكا من خلال تأثير اليوجا ، والتأمل ، وبوذية زن ، zen وبعض السيكولوجيات الدينية الأخرى الواردة من الشرق . والجسد فى تلك المذاهب لا يكون موضعا للإدانة ، ولكنه يحظى بالتقدير بوصفه مصدرا للكبرياء التى لها ما يبررها . وأقترح هذا للبحث بوصفه نوع الشجاعة البدنية الذى سوف نحتاج إليه فى مجتمعنا الجديد الذى نتحرك نحوه .

٣ -الشـجاعة الأدبية

صنف ثان من الشجاعة هو الشجاعة الأدبية . والأشخاص الذين عرفتهم ، أو عرفـت عنهم ، والـذين تحلوا بشجاعة أدبية عظيمة كانوا يمقتـون بعامـة اللجوء إلـى العنف . خذ على سبيـل المثـال الكسندر سولجنتسن Aleksander Solzhenitsyn الكاتب الروسى الذى وقف وحده ضد سطوة البيروقرطية السوفيتيية احتجاجا على المعاملة اللاإنسانية القاسية للرجال والنساء فى معسكرات الاعتقال الروسية . وكانت كتبه العديدة التى كتبها بأفضل نثر روسى حديث تصرخ فى وجه التعذيب الذى يلاقيه أى انسان ، سواء كان هذا التعذيب بدنيا أو نفسيا أو روحيا . وتبرز شجاعته الأدبية أوضح ماتكون لاسيما وأنه ليس ليبراليا ، وإنما وطنى روسى . وأصبح رمزا لقيمة لم نعد نراها فى عالم مضطرب ..ألا وهى أن القيمة الفطرية للكائن البشرى ينبغى أن تُحترم لمجرد صفته الانسانية وبغض النظر عن مذهبه السياسى . وقد أعلن سولجنتسن وكأنه شخصية من شخصيات دوستويفسكى (كما يصفه ستانلى كونيتز Stanley Kunitz) : « أضحى بحياتى مسرورا إن كان فى ذلك خدمة للحقيقة » . ولما كانت الشرطة السوفييتية تخشاه ، فقد ساقته إلى السجن .

وتقول القصـة إنه جرد من ثيابه وأجبر على السير أمام فرقة للإعدام بالرصاص . وكان غرض الشرطة أن تخيفه إلى درجة المـوت ، مادامت لا تستطيع إسكاته نفسيا ، فكانت الرصاصات فارغة .ويعيش سولجنتسن الآن لا يرهبه شئ منفيا فى سويسرا حيث يقوم بدوره المزعج للسلطات ، بتوجيه هذا النوع نفسه من النقد لأمم أخرى ، مثل الولايات المتحده ، فى المواطن التى

تحتاج فيها ديمــقراطيتنا بجلاء إلى مــراجعة جذرية .ومادام هناك أشخاص يتحلون بما يتحـــلى به سولجنتــسن من شــجاعة أدبية ، نستطيع أن نكون على يقين من أن « انتصـار الانسان الآلى » Robot لم يحدث بعد .

وشجاعة سولجنتسن – مثل شجاعة الكثيرين غيره الذين يملكون تلك البسالة الأدبية – لا تصدر عن جرأته فحسب ، وإنما تصدر أيضــا عـــن تــعاطفه مــع المعاناة الانسانية التى شاهــدها حولــه أثــناء إقامتـه فى معـسكر الاعتقال السوفييتى. ومن الأمور ذات الدلالة المهمة جدا ، بل تكاد تكون قاعدة حقا هو أن الشجاعة الأدبية تصدر عن التطابق من خلال حساسية المرء مع معاناة إخوانه فى البشرية . وأميل إلى تسمـية هذا النوع مـن الشجاعة باسم « الشجــاعة الإدراكية » perceptual courage لأنها تتوقف على قدرة المرء على « الأدراك » ، حين يدعو نفسه لرؤية مـعـاناة الآخرين ، فلو أننا سمـحنا لأنفسنا بتجربة الشر ، فسنجـــد أنفسنا مدفوعين إلى فـعـل شئ بصدده . ومن الحقائق التى يعترف بها الجميع ، أننا حين لا نريد أن نصبح ملتزمين وعندما نريد أن نواجه حتى قضية أن نسارع أو لا نسارع لنجدة شخص أسيئت معاملته ، فأننا نغلق نوافذ إدراكنا ونغمض عيوننا عن عذاب الآخر ونقطع تعاطفنا عن الشخص الذى يطلب العون . ومن ثم كان ذلك الشكل السائد من أشكال الجبن فى يومنا هذا يتستر خلف هذه الجملة :« أنا لا أريد أن أتورط فى شئ . »

٤ – الشجاعة الاجتماعية

والنوع الثالث من أنــواع الشــجــاعــة هــو عكس ذلك التـعــاطف الــذى وصفـناه من فورنا وأنا أطلق عليه اسم « الشجاعة الاجتماعية » . وهى القدرة على المخاطرة بالنفس أمــلا فــى تحقيق حميمية Intimacy ذات مـعنى . وهى

شجاعة استثمار الذات فترة من الزمن فى علاقة تقتضى « انفتاحية » (أو مكاشفة) آخذة فى الازدياد . والعلاقة الحميمة تتطلب الشجاعة لأن المخاطرة فيها شئ لا مهرب منه.إذ لا نستطيع فى بداية الأمر أن نعرف كيف ستؤثر فينا هذه العلاقة . فهى كالمزيج الكيميائى إذا تغير أحدنا ، تغيرنا نحن الاثنين ، هل ننمو فيها إلى نوع من التحقق الذاتى ، أو أنها ستحطمنا معاً ؟ شئ واحد نستطيع أن نكون على يقين منه وهو أننا لو أسلمنا أنفسنا تماما لهذه العلاقة فى الخير أو الشر فإننا لن نخرج منها دون تأثير .

ومن الممارسات المشتركة فى يومنا هذا أن نتجنب تنمية الشجاعة المطلوبة لهذه الحميمية وذلك بتحويل القضية إلى الجسم ، فنجعلها مسألة تتعلق بمجرد الشجاعة البدنية . فمن الأيسر فى مجتمعنا أن نتعرى بدنيا بدلا من أن نتعرى نفسيا أو روحيا .. من الأيسر أن نتقاسم جسدنا بدلا من أن نتقاسم أحلامنا وآمالنا ومخاوفنا وتطلعاتنا ، وهى التى نشعر بأنها أكثر شخصية وأن المشاطرة فيها تجعلنا أكثر تعرضا للخطر . ولأسباب غريبة ترانا نخجل من مشاطرة الأمور الأكثر أهمية ومن ثم فإن الناس يختصرون دائرة المسألة الأخطر التى تتعلق ببناء علاقة بالوثوب مباشرة إلى الفراش ! فالجسد لايزيد عن مجرد كونه « شئ » ، ومن الممكن معاملته معاملة آلية .

أما الصلة الحميمة التى تبدأ وتبقى على المستوى الجسدى فإنها تميل إلى أن تصير علاقة زائفة ، وسرعان مانجد أنفسنا هاربين فيما بعد من الشعور بالخواء . والشجاعة الاجتماعية الحقيقية تتطلب « الحميمية » على كثير من مستويات الشخصية فى آن واحد . وحين نفعل ذلك فحسب نستطيع أن نتغلب

على الاغتراب الشخصى .. فلا عجب أن يجلب الالتقاء بأشخاص جدد خفقة من القلق مثلما يجلب فرحة التوقع ، وكلما توغلنا فى الصلة ، اتسم كل تعمق جديد بشئ من الفرح الجديد والقلق الجديد وأصبح من الممكن أن يكون كل لقاء جديد نذيرا وبشيرا بمصير مجهول ينتظرنا وقد يكون أيضا منشطا لسرور مثير لمعرفة شخص آخر معرفة حقيقية .

وتتطلب الشجاعة الاجتماعية مواجهة صنفين مختلفين من الخوف وهذان الخوفان يصفهما واحد من المحللين النفسيين الأوائل هو أوتو رانك Otto Rank وصفا جميلا ، فيسمى الخوف الأول « خوف الحياة » ، وهذا هو الخوف من أن يعيش المرء وحيدا مهجورا ، ويتمثل فى الحاجة إلى الاعتماد على شخص آخر. ويكشف هذا الخوف عن نفسه فى الحاجة إلى أن يلقى المرء بنفسه تماما فى علاقة بحيث لا يبقى من نفسه شئ يرتبط به . والواقع أن هذا الانسان يصبح انعكاسا للشخص الذى يحبه – أو يحبها – بحيث تصبح هذه العلاقة – إن عاجلا أو آجلا – مدعاة للضجر فى نظر الشريك . وهذا هو خوف تحقق الذات كما يصفه « رانك » . ولما كان « رانك » قد عاش أربعين عاما قبل أيام تحرير المرأة ، فقد تنبأ بأن هذا الصنف من الخوف هو من أكثر السمات تمييزا للنساء .

أما الخوف المضاد فيسميه رانك « خوف الموت » وهذا هو الخوف الذى يجعلنا مستغرقين كليةً فى الآخر ، خوف خسران الذات واستقلالها ، خوف انتزاع اعتماد المرء على نفسه . وهذا هو الخوف المرتبط بالرجال – كما يقول رانك – وذلك لأنهم يحرصون على أن يتركوا الباب الخلفى مفتوحا حتى يستطيعوا اللجوء إلى انسحاب سريع فى حالة ماإذا أصبحت العلاقة حميمة أكثر من اللازم .

وبالفعل لو أن « رانك » عاش حتى يومنا هذا لوافق على أن هذين النوعين من الخوف يستحقان المواجهة ، بنسب متفاوتة بكل تأكيد من الرجال والنساء على حد سواء . فنحن نتأرجح طوال حياتنا بين هذين الخوفين . فهما حقا شكلا القلق اللذان ينتظران كل من يهتم بشخص آخر. غير أن التصدى لهذين الخوفين والوعى الذى ينميه المرء – لا بأن يكون ذاته فحسب ، بل أيضا بالمشاركة فى ذوات الآخرين – هذا الوعى ضرورى إذا شئنا أن نتحرك صوب تحقيق الذات .

وقد كتب آلبير كامو Albert Camus فى كتابه « المنفى والمملكة » قصة تصور هذين النوعين المتضادين من الشجاعة ، إذ تحكى « الفنان أثناء العمل » حكاية مصور باريسى فقير لا يكاد يملك من المال مايكفيه لشراء الخبز لزوجته وأطفاله. وعندما رقد الفنان على فراش الموت وجد أن أعز أصدقائه اللوحة التى كان يعمل فيها . وكانت بيضاء تماما إلا من كلمة واحدة مكتوبة فى غير وضوح وبحروف صغيرة جدا تظهر فى مركز اللوحة . والكلمة يمكن أن تكون إما « وحيدا » Solitary ، محتفظا بالمسافة بينه وبين الأحداث ، متمسكا بسكينة النفس اللازمة للإنصات إلى ذاته الأعمق وإما أن أن تكون «متضامنا» Solidary أى « العيش فى ساحة السوق » . والتضامن أو الالتزام أو التوحد مع الجماهير ، على حد تعبير كارل ماركس . ورغم مابين العزلة والتضامن من تعارض ، إلا أن كلا منهما جوهرى إذا أراد الفنان أن ينتج أعمالا لا تكون ذات دلالة فحسب ، بل أن تتحدث أيضا إلى الأجيال المقبلة .

٥ - من مفارقات الشجاعة

وهنا تواجهنا مفارقة عجيبة يتسم بها كل صنف من الشجاعة ، ألا وهى ذلك التناقض الظاهرى **من أنه ينبغى علينا أن نلتزم التزاما تاما . ولكن يجب علينا أيضا أن ندرك فى الوقت نفسه أننا من الممكن أن نكون مخطئين** . هذه العلاقة الجدلية بين الاقتناع والشك سمة مميزة لأعلى أنماط الشجاعة كما تكذبّ التعريفات التبسيطية التى توجّد بين الشجاعة وبين مجرد النمو .

فالأشخاص الذين يزعمون أنهم مقتنعون اقتناعا مطلقا بأن موقفهم هو الموقف الوحيد الصحيح ، أشخاص خطرون . وليس هذا الاقتناع هو جوهر القطعية (الدجماطيقية) فحسب ، ولكنه أيضا من أشد أبناء عمومته تدميرا ، ألا وهو التعصب . ذلك أنه يحول بين من يستخدمه وبين تعلم حقيقة جديدة ، كما أنه قضاء على كل شك لاشعورى . إذ يكون على المرء عندئذ أن يضاعف احتجاجاته لا لكى يخمد المعارضة فحسب ، وإنما ليخمد أيضا شكوكه اللاشعورية .

وكلما سمعت - كما سمعنا كلنا فى معظم الأحيان أثناء قضية نيكسون « ووترجيت » - النغمة التى تردد « أنا مقتنع اقتناعا مطلقا » أو « أريد أن أوضح توضيحا مطلقا » الصادرة عن البيت الأبيض .. كلما سمعت هذا استجمعت شتات انتباهى ، إذ كنت أعلم أن شيئا من الخداع سوف يطرق أسماعنا وعلامته هى هذا التوكيد المشدّد . وقد قال شكسبير بذكاء : « إن السيدة (أو السياسى) يحتج أكثر من اللازم ، على ماأرى . » فى مثل هذا الوقت يتشوق المرء الى وجود زعيم مثل لنكولن الذى كان يعترف صراحة بشكوكه ، ويحتفظ بالتزامه بالصراحة نفسها ومن الأسلم إلى غير نهاية أن يعلم المرء أن الرجل الذى يتربع

على القمـة له شكوكه التى تراوده كما تراودنا أنت وأنا ، ومع ذلك لديه من الشجاعة مايدفعه قدما إلى الأمام رغم تلك الشكوك . وعلى العكس من المتعصب الذى حصّن نفسه ضد الحقيقة الجديدة ، فإن الشخص الذى لديه الشجاعة للايمان والاعتراف فى الوقت نفسه بشكوكه يتميز بالمرونة وبالانفتاح على التعلم الجديد .

وكان « بول سيزان » يؤمن إيمانا راسخا بأنه يكتشف ويرسم شكلا جديدا من المكان سيؤثر جذريا على مستقبل الفن ، ومع ذلك كان ممتلئا فى الوقت نفسه بشكوك أليمة دائمة الحضور. وليست العلاقة بين الالتزام والشك علاقة عدائية بأى حال من الأحوال، ذلك أن الالتزام لا يكون « أصح » عندما لا يخلو من الشك ، ولكن « على الرغم » من الشك . وأن يؤمن المرء إيمانا راسخا ولديه فى الوقت نفسه بعض الشكوك ليس تناقضا بحال من الأحوال : وإنما تفترض هذه الحالة احتراما أعظم للحقيقة ، وإدراكا لأن الحقيقة يمكن أن تتجاوز كل مايمكن أن يقال أو يُصنع فى لحظة معينة . ولكل دعوى Thesis نقيضها ، ولكل نقيض مركب للموضوع ومن ثمّ فإن الحقيقة عملية لا تنتهى أبدا . وهكذا نعرف معنى العبارة المنسوبة إلى ليبنتس Leibnitz : « إننى على استعداد للسير عشرين ميلا لكى استمع إلى ألد أعدائى إذا كان من الممكن أن أتعلم منه شيئا » .

٦- الشجاعة الخلاّقة

ويؤدى بنا هذا الى أهم أنواع الشجاعة على الاطلاق . فبينما كانت الشجاعة الأدبية هى تقويم الأخطاء ، كانت الشجاعة الخلاقة – على عكس ذلك – هى اكتشاف أشكال جديدة ، ورموز جديدة ، ونماذج جديدة يمكن أن يُشيّد عليها

المجتمع الجديد . ومامن مهنة إلا وتقتضى شجاعة إيجابية وفى أيامنا تقع التكنولوجيا والهندسة ، والدبلوماسية والأعمال ، والتعليم بكل تأكيد ، وعشرات من المهن الأخرى .. تقع وسط تغير جذرى وتتطلب أشخاصا شجعانا لتقدير هذا التغير وتوجيهه . وتتناسب الحاجة إلى الشجاعة المبدعة تناسبا مباشرا مع درجة التغير التى تطرأ على المهنة .

غير أن الذين يتقدمون مباشرة وفورا بالأشكال والرموز الجديدة هم الفنانون من مؤلفى الدراما ، والموسيقيين ، والمصورين ، والراقصين ، والشعراء ، وهؤلاء الشعراء الذين ينتمون إلى المجال الدينى نسميهم قديسين . وهؤلاء الفنانون جميعا يصورون الرموز الجديدة على هيئة صور شعرية ، أو تشكيلية ، أو درامية كيفما اقتضى الأمر . فهم يعيشون خيالاتهم . والرموز التى يحلم بها معظم الكائنات البشرية يتم التعبيرعنها فى الشكل الجرافيكى بواسطة الفنانين غير أننا فى تذوقنا لعمل مُبْدع – وليكن خماسية لموتسارت مثلا – فنحن نؤدى أيضا فنا خلاقا . وعندما نتأمل لوحة تصويرية ، وبخاصة فى الفن الحديث ، فاننا نمر بتجربة لحظة جديدة من الحساسية إذ تنطلق فينا رؤية جديدة نتيجة لاحتكاكنا بهذه اللوحة ، شئ فريد يتولد فى نفوسنا . ولهذا فإن تذوق الموسيقى أو الرسم أو غيرها من الأعمال التى ينتجها الشخص المبدع .. هذا التذوق هو أيضا فعل خلاق من جانبنا .

وإذا شئنا أن نفهم هذه الرموز ، فلا بد لنا من أن نتوحد معها حين إدراكها ففى مسرحية بيكيت « فى « انتظار جودو » لاوجود لأية مناقشات عقلية عن إخفاق الاتصال فى عصرنا ، وإنما يُعْرض علينا الاخفاق ببساطة على خشبة المسرح فنراه أوضح مايكون علي سبيل المثال حين لا يستطيع « لاكى » Lucky – وفقا لأمر سيده بأن « يفكر » . لا يستطيع إلا أن

يطرطش خطبة طويلة تتضمن كل فخامة الحديث الفلسفى الأجوف ، ولكنها فى الواقع لاتزيد على كونها مجرد هراء يخلو من المعنى . وكلما اندمجنا شيئا فشيئا في الدراما ، نرى على المسرح إخفاقنا الانسانى العام - بصورة أكبر مما هو فى الحياة - فى التواصل الحقيقى .

وفى مسرحية بيكيت ، نشاهد على خشبة المسرح شجرة عزلاء جرداء ، ترمز إلى العلاقة العزلاء الجرداء التى تربط بين الرجلين أثناء انتظارهما معا لـ« جودو » الذى لا يظهر أبدا ، وهذا الرمز ينتزع منا إحساسا مماثلا بالاغتراب الذى نعانيه نحن والجماهير . وهذه الحقيقة - وهى أن معظم الناس يفتقرون إلى وعى واضح باغترابهم - تضفى على هذا الوضع مزيدا من القوة .

وفى مسرحية يوجين أونيل : « رجل الثلج يأتى » ، لا توجد مناقشات صريحة عن تفكك مجتمعنا ، وإنما يظهر بوصفه واقعا فى الدراما . ونبل النوع الانسانى لا يدورالحديث عنه ، وإنما يعرض على أنه فراغ على خشبة المسرح . ولأن هذا النبل يُتخذ مثل هذا الغياب الواضح ، وهذا الخواء الذى يملأ المسرحية ، فإنك تغادر المسرح يملأك إحساس عميق بأهمية أن تكون كائنا بشريا ، كما يحدث ذلك بعد أن تشاهد « ماكبث » أو« الملك لير » . وقدرة« أونيل » على توصيل هذه التجربة تجعله فى مصاف كتاب التراچيديا المجيدين فى التاريخ .

ويستطيع الفنانون أن يصوروا هذه التجارب بالموسيقى أو الكلمات أو الصلصال أو الرخام أو على القماش ، وذلك لأنهم يعبّرون عما يسميه يونج « اللاشعور الجمعى » . وقد لا تكون هذه العبارة هى أكثر العبارات حظا من التوفيق ، غير أن كلامنا يحمل فى أبعاد مدفونة من وجوده بعض الأشكال الأساسية ، بعضها متوارث عن النوع ،

وبعضها الآخر تجريبي من حيث الأصل وهذا هو ما يعبّر عنه الفنان .

وهكذا فإن الفنانين - وهذا الوصف ينطبق عندى على الشعراء والموسيقيين والمسرحيين ، والفنانين التشكيليين - وكذلك القديسين - هم « صف الندى » - على حد تعبير ماكلوهان Mcluhan ، أى الصف الأول (الطليعة) الذى يعطينا « إنذارا مبكرا بعيدا » عما يحدث لحضارتنا فنحن نلمح فى الفن المعاصر رموزا وفيرة عن الاغتراب والقلق ؛ ولكننا نجد فى الوقت نفسه الشكل وسط التنافر ، والجمال وسط القبح ، وشيئا من الحب الانسانى وسط البغضاء ، وحبا ينتصر مؤقتا على الموت ولكنه يخسر دائما على المدى الطويل وعلى هذا النحو يعبّر الفنانون عن المعنى الروحى لحضاراتهم . ومشكلتنا هى : هل نستطيع أن نقرأ مايقصدونه من معنى على الوجه الصحيح ؟

خذ « جيوتو » giotto فيما يسمى « عصر النهضة الصغير » Little Renaissance الذى ازدهر فى القرن الرابع عشر . ففى مقابل موازيك العصر الوسيط ذى البعدين ، يعرض جيوتو طريقة جديدة فى رؤية الحياة ، والطبيعة : فيجعل لرسوماته أبعادا ثلاثة ، ومن ثم نشاهد الآن الكائنات البشرية والحيوانات تعبّر وتخاطب فينا عواطف إنسانية نوعية مثل الرعاية أو الشفقة أو الحزن أو الفرح ، أما فى رسومات الموازيك القديمة ذات البعدين التى نجدها فى كنائس العصر الوسيط ، فنحن لا نشعر بأن الكائن البشرى ضرورى لمشاهدتها ، إذ أن لها علاقتها الخاصة بالله على حين أن رسومات « جيوتو » تتطلب كائنا بشريا للنظر فيها . وهذا الكائن يجب أن يأخذ وضعه بوصفه فردا فى علاقته بالصورة وهكذا تولدت هنا النزعة الانسانية

الجديدة والعلاقة الجـــديدة مع الطبيعـــة الـلتان أصبـحتا فـى المركز من عــصر النهضـــــة (الرينيسانس) **قبل** مائــة عام مـن ظـهور هذا العصر بمعناه الحقيقى .

وفى مـحاولتنا لادراك رمـوز الفن هذه ، نجـد أنفـسنا فى مـجال ينـد عن تفكيرنا الواعى المألوف . ومهمتنا هنا تتجاوز المدى الذى يصل إليه المنطق تماما إذ تحملنا إلى منطقة زاخرة بكثير من المفارقات . خــذ مثلا الفـــكرة التــى عبر عنــها شكسبير فـى أربعـــة أبـيات مـــن ختـام السونيتـة رقـم ٦٤ :

عـــلمنى الخراب أن أجـتر هـــذه التـأمـلات ،

أن الزمـان سيأتى حتما لينتزع منى حبيبى بعيدا .

هذه الفكــرة كالموت تمـاما ، لا تملك أن تختـــار

سـوى أن تبـكى عـلى ما تخـاف مـــن فقدانـــه .

فإذا كنت قد تدربت على قبول منطق مجتمعنا ، فسوف تسأل :« لماذا كان عليه « أن يبكـى » للاحتـفاظ بحبه ؟ لماذا لا يسـتطيع أن يستمتع بحبه ؟ » وهكذا يدفعنا منطقنا دائما صوب التكيف .التكيف مع عالم مـجنون ، وحيـاة مـجنونة. بل والأسوأ من ذلك ، فـإننا نقطع على أنفسنا الطريق لفـهم الأغوار العميقة للتجربة التى يعبّر عنها شكسبير فى تلك الأبيات .

كانت لنا جميعا مثل هذه التجارب ، ولكننا نميل إلى إخفائها . وقد نتأمل شجرة خريفية رائعة الجمال فى ألوانها الزاهية إلى درجة نشعر معها بأننا على وشك البكاء ؛ أو قد نسمع موسيقى غاية فى العذوبة فيغمرنا الحزن وهنا يتسلل

إلى شعــورنا فكر القافلة بأنـــه كان من الأفضل ألا نرى تلك الشجرة على الاطلاق ، وألا نسمع الموسيقى وعندئذ ماكنا نواجه تلك المفارقة غير المريحة .. ألا وهى معرفة أن « الزمان سيأتى لينتزع منى حبيبى بعيدا ، » وأن كل مانحبه مآله إلى الموت غير أن ماهية الكائن البشرى هى أننا فى تلك اللحظة القصيرة التى نوجد فيها على ذلك الكوكب الدوّار ، نستطيع أن نحب بعض الأشخاص وبعض الأشياء على الرغم من أن الزمان والموت سيطالبان بنا جميعا فى نهاية المطاف أما أننا نشتاق لإطالة هذه اللحظة القصيرة ولإرجاء موتنا عاما أو أكثر فشئ لا سبيل إلى فهمه بالتأكيد . غير أن مثل هذا التأجيل لا مفر من أن يصير إحباطا ومعركة خاسرة فى نهاية الأمر . غير أننا نستطيع بالفِعْل المُبْدع أن نصل إلى ماوراء موتنا ولهذا كان الابداع على هذا القدر من الأهمية ، وهو ما يجعلنا فى حاجة إلى مواجهة العلاقة بين الابداع والموت .

(٧)

فلنرجع إلى چيمس چويس James Joyce الذى يُذكر دائما فى معرض الاستشهاد بوصفه واحدا من أعظم الروائيـــين المحدثين . ففى نهايـــة روايته « صورة للفنان أثناء شبابه » A. Partrait of the Artist as a Young Man ، يجعل بطله الشاب يكتب فى يومياته : « مرحبا ، أيتها الحياة ! لقد خرجت للمرة المليون لألتقى بواقع التجربة ولأصوغ فى مكان الحدادة من روحى الضمير غير المخلوق لجنسى البشرى » .

يالها من عبارة ثرية عميقة ! « خرجت للمرة المليون لألتقى .... » وبعبارة

أخرى ، فإن كل لقاء خلاّق يعد حدثا « جديدا » ؛ وكل زمان يتطلب توكيدا آخر للشجاعة . وماقاله كيركجور عن الحب يصدق أيضا على الابداع : كل إنسان يجب أن يبدأ من البداية . ولقاء « واقع التجربة » هو بالتأكيد أساس كل إبداع ، والمهمة ستكون « الصياغة فى مكان الحدادة من روحى » كمهمة الحداد الشاقة حين يثنى الحديد الساخن المتوهج على المطرقة ليصنع منه شيئا ذا قيمة للحياة البشرية .

ولكن لاحظ على وجه الخصوص الكلمات الأخيرة : « لصياغة الضمير غير المخلوق لجنسى البشرى » . فهنا يقول چويس إن الضمير ليس شيئا جاهزا سلّم إلينا من جبل سيناء على الرغم من التقارير التى تذكر العكس ، إنه مخلوق أولا وقبل كل شئ من الإلهام المستمد من رموز الفنان وأشكاله فكل فنان أصيل منخرط فى خلق ضمير الجنس البشرى حتى وإن لم يكن (أو لم تكن) واعيا بهذه الحقيقة . وليس الفنان رجل أخلاق عن قصد واع ، وإنما ينصب اهتمامه فحسب على الاستماع والتعبير عن الرؤية الباطنة فى وجوده أو وجودها .غير أن الفنان يرى من خلال رموزه ويقوم بعملية الخلق - كما خلق چيوتو الأشكال لعصر النهضة - ولا يتشكل البناء الأخلاقى للمجتمع إلا فيما بعد .

لماذا كان الابداع على مثل هذه الصعوبة ؟

ولماذا يتطلب قدرا كبيرا من الشجاعة ؟

أليس الأمر مجرد التخلص من الأشكال الميتة والرموز التى عفىّ عليها الزمان ، والأساطير التى خلت من الحياة ؟ كلا . إن استعارة چويس أدق من هذا

كثيرا : إنها من الصعوبة بحيث ينبغي أن تصاغ في مكان الحدادة من روح الانسان . والحق أننا نواجه هنا لغزا محيّرا .

ويسعفنا چورچ برنارد شو بشئ من العّون فبعد أن حضر حفلا موسيقيا أقامه عازف الكمان هايفيتس Heifitz ، كتب الخطاب بعد عودته إلى منزله :

« عزيزى السيد هايفيتس : بَهَرَتْنا زوجتى وأنا حفلتُك الموسيقية .. ولو أنك واصلت عزفك بمثل هذا الجمال لإخترمك الموت في شرخ الشباب بكل تأكيد ، مـا مـن أحـد يمكن أن يعـزف بمثل هذا الكمال دون أن يثير غيرة الآلهة وأتوسل إليك - بكل جدية - أن تعزف شيئا بطريقةرديئة كل ليلة قبل أن تأوى إلى الفراش .... » .

ووراء كلمات شو الفكهة ، كما هي عادته دائما ، حقيقة عميقة هي أن الابداع يثير غيرة الآلهة . ولهذا يحتاج الابداع الأصيل إلى كثير من الشجاعة : **فهنـا معـركة نشطة تدور رحاها مع الآلهة .**

وليس في وسعى أن أعطيك تفسيرا كاملا لماذا كان الأمـر عـلى هذا النحو ؛ كل ما أستطيعه هو أن أجعلك تشاطرنى في خواطرى . فمن خلال العصور وجدت الشخصيات المبدعة الأصيلة نفسها دائما في مثل هذا الصراع .

وقد كتب ديجا Degas ذات مرة قائلا : « إن المصور يرسم اللوحة بنفس الشعور الذى يرتكب به المجرم جريمته . » وفي اليهودية والمسيحية تناشدنا الوصية الثانية مـن الوصايا العشر : « لا تصنع لك تمثالا منحوتا ولا صورة ما مما في السماء من فوق وما في الأرض من تحت وما في الماء من تحت الأرض » (الكتاب المقدس - سفر الخروج - الاصحاح العشرون - آية ٤) . وأنا أعتقد أن الغرض الظاهر من هذه الوصية هو حماية الشعب اليهودى من عبادة الأوثان في تلك الأزمنة التى تفشت فيها الوثنية .

غير أن هذه الوصية تعبّر أيضا عن الخوف الذى لا يخص زمنا دون آخر . والذى يعانيه كل مجتمع من فنانيه وشعرائه وقديسيه .ذلك أنهم هم الذين يهددون الوضع القائم Statusquo الذى يكرس كل مجتمع نفسه لحمايته . ويتضح ذلك الخوف أشد الوضوح فى الصراعات الدائرة فى روسيا للتحكم فى أقوال الشعراء وأساليب الفنانين ؛ غير أن هذا أيضا يسرى على بلادنا ، وإن لم يكن صارخا بهذا الشكل . ومع ذلك ، وعلى الرغم من هذا التحريم الإلهى ، ورغم الشجاعة اللازمة لانتهاكها ، كرسّ عدد لا حصر له من اليهود والمسيحيين أنفسهم خلال العصور للتصوير والنحت ، ووصلوا فى نقش الصور وانتاج الرموز فى هذا الشكل أو ذاك . وكثير منهم مرّ بتجربة الصراع مع الآلهة .

وهناك طائفة من الألغاز الأخرى - ليس بوسعي إلا أن أذكرها دون تعليق - ترتبط بهذا اللغز الرئيسى . منها أن العبقرية والمرض النفسي متلازمان إلى حد كبير ومنها أن الإبداع يحمل فى طياته شعورا بالذنب لا سبيل إلى تفسيره .ولغز ثالث هو أن كثيرا من الفنانين والشعراء ينتحرون ، وفى كثير من الأحيان يكون ذلك وهم فى قمة إنجازهم .

وفيما كنت أحاول حل لغز الصراع مع الآلهة ، رجعت إلى الأنماط الأولية فى تاريخ الحضارة البشرية ، إلى تلك الأساطير التى توضح كيف كان الناس يفهمون فعل الابداع . وأنا لا أستخدم كلمة « أسطورة » بالمعنى المنحط المبتذل الشائع فى أيامنا على أنها « أكذوبة » . وهذا خطأ لا يمكن أن يقترفه إلا مجتمع أصبح منتشيا بتكديس الوقائع التجريبية بحيث يُحكم الإغلاق على الحكمة الأعمق فى التاريخ الإنسانى . فأنا أستعمل كلمة « أسطورة » من حيث أنها تعنى عرضا دراميا للحكمة الأخلاقية التى صدرت

عن الجنس البشرى . والأسطورة تستخدم مجموع الحواس لا مجرد العقل وحده .

وفى المدنية الإغريقية القديمة نجد أسطورة بروميثيوس Prometheus وكان تيتانا (عملاقا) يقيم على جبل الأوليمب ، وقد رأى أن الكائنات البشرية لا يملكون النار ،فكانت سرقته للنار ومنحها للجنس البشرى علامة اتخذها الإغريق منذ ذلك الحين على أنها بداية المدنية ، لا فى الطهى وغزل المنسوجات فحسب وإنما فى الفلسفة والعلم والدراما والثقافة نفسها .

غير أن النقطة المهمة هى أن زيوس ثارت ثائرته ، وأصدر قراره بأن يعاقب بروميثيوس بتقييده إلى جبل القوقاز حيث يأتى نسر كل صباح ليلتهم كبده التى تنمو مرة أخرى أثناء الليل . هذا العنصر فى الأسطورة تصادف عَرضًا أن يكون رمزا واضحا على عملية الابداع . والفنانون جميعا يمرون فى وقت من الأوقات بهذه التجربة فى نهاية اليوم عندما يشعرون بأنهم مُجهدون مُستهلكون ، موقنون بأنهم لن يتمكنوا أبدا من التعبير عن رؤياهم فيقسمون على نسيانها وعلى البدء فى شئ غيرها صباح اليوم التالى ، ولكن « أكبادهم تنمو مرة أخرى» أثناء الليل ، فينهضون من فراشهم مفعمين بالطاقة والنشاط ، ويعودون إلى أداء مهمتهم بأمل متجدد ، ويجاهدون فى مكان الصدادة من أرواحهم .

وحتى لا يخطر على بال أحد أن أسطورة بروميثيوس يمكن أن تُنَحىّ جانبا بوصفها مجرد حكاية خرافية اخترعها الإغريق أصحاب المزاج الرائق ، دعونى أذكركم بأن هذه الحقيقة نفسها مذكورة فى التراث اليهودى

والمسيحي بالحرف الواحد تقريبا . وأنا أشير إلى أسطورة آدم وحواء فهي دراما ظهور الضمير الأخلاقي ، وكما يقول كيركجور بصدد هذه الأسطورة - والأساطيركلها - أن الحقيقة التي تحدث في الداخل تُعْرض وكأنها حدثت في الخارج . وأسطورة آدم يعاد تمثيلها في كل طفل بحيث تبدأ بعد شهور من مولده ثم تنمو لتصبح شكلا واضحا في سن الثانية أو الثالثة ، وإن كان ينبغي - من الناحية المثالية - أن تستمر في النمو بقية حياة الانسان . ويرمز أكل التفاحة من شجرة معرفة الخير والشر إلى فجر الوعي الانساني ؛ والضمير الأخلاقي والوعي مرادفان عند هذه النقطة .أما براءة جنة عدن - الرحم و«الوعي الحالم» (وهذه عبارة كيركجور) بالحمل والشهر الأول من الحياة ، فإنها قد تحطمت إلى الأبد .

ووظيفة التحليل النفسي هي أن يزيد من هذا الوعي ، وأن يساعد الناس حقا على الأكل من شجرة معرفة الخير والشر . ولا يدهشنا إذا كانت التجربة مفزعة لكثير من الناس كما كانت أسطورة أوديب ، ذلك أن أية نظرية « للمقاومة » تلغي فزع الوعي الانساني تعد قاصرة وخاطئة في أغلب الظن .

وبدلا من السعادة البريئة ، يعاني الطفل الآن مشاعر القلق والذنب، وفي شطر من ميراث الطفل ، هناك أيضا الاحساس بالمسئولية الفردية ، وأهم من هذا كله القدرة على الحب ، التي لا تنمو إلا مؤخرا . وجانب « الظل » من هذه العملية هو ظهور أنواع الكبت ، وبالتالي مايصاحبها من عُصاب (المرض العصبي النفسي) وهذا حدث فاجع بكل تأكيد ! فإذا سمّيت هذا « سقوط الانسان » فعليك أن تنضم الى هيجل وغيره من محللي التاريخ

المتعمقين الذين زعموا أنها « سقطة إلى أعلى » . إذ أنه بدون هذه التجربة لن يكون هناك إبداع ولا وعى كما نعرفهما .

ومرة أخرى ، **غضب يهواه** . فطُرِد آدم وحواء من الجنة بواسطة ملاك يحمل سيفا مشتعلا . والمفارقة المزعجة التى تواجهنا هى أنه فى كل من الأساطير الإغريقية واليهودية - المسيحية يُعْرض الإبداع والوعي على أنهما وُلدا فى التمرد على قوة شاملة القدرة . هل علينا أن نستنتج من ذلك أن كلا من زيوس ويهواه - ذلكما الإلاهان الرئيسيان - لا يريد أن يكون للبشرية ضمير أخلاقي وفنون المدنية ؟ هذا سر بكل تأكيد .

وأوضح تفسير هو أنه لا بد للفنان المبدع والشاعر والقديس من أن يحارب الآلهة **الفعلية** (فى مضاد الآلهة المثالية) المهيمنين على مجتمعنا - إله النزعة الامتثالية Canformism ، وآلهة اللامبالاة ، والنجاح المادى والسلطة المُستغلّة . هذه هى « أصنام » مجتمعنا التى تعبدها جماهير الشعب غير أن هذه النقطة لا تتوغل بما فيه الكفاية لكى تقدم لنا إجابة على اللغز .

وفى بحثى عن شئ من الاستنارة ، رجعت إلى الأساطير لأقرأها قراءة متمعنة . فإكتشفت أنه فى أواخر أسطورة بروميثيوس توجد إضافة عجيبة : أن بروميثيوس يستطيع أن يتحرر من أغلاله وعذابه إذا تنازل له أحد الخالدين عن خلوده تكفيرا عن بروميثيوس . وهذا مافعله شيرون Chiron (وهو رمز جذاب آخر عن طريق المصادفة - نصفه حصان ونصفه الآخر إنسان واشتهر بحكمته ومهارته فى الطب وشفاء المرضى ، وقد انجب آسكليبيوس Asclepius (إله الطب) .

هــــذه الخاتمــة للأسطـــورة تخبرنا بأن اللغز يرتبــط بمشكلـــة المـــوت .

والامر هو نفسه مع آدم وحواء . فـعنـدما غضب يهـواه لأكلهما من شجرة معرفة الخير والشر صاح قائلا إنـــه يخشي مــن أنهما سيأكلان مــن شجــرة الخلد ليصبحـا « أشبه بنا » . وهكذا ! فإن اللغز يرتبط ارتباطا ما بمشكلة الموت ، الــذى تؤلف الحياة الأبدية جانبا من جوانبه .

وهكذا يتعلق الصراع مع الآلهة بصفة الفناء فينا ! والابداع يتشوف إلى الخلود . فنحن الكائنات البشرية نعرف أننا سنموت حتما ومن العجب أن تكون لنا كلمــة عن المــوت ، فنحن نعـرف أن كـــلا منا ينبــغى أن ينمــى الشجاعة لملاقاة المـوت ولكـن ينبغي أيضـا أن نتمرد عليه وأن نحاربـه . ويأتى الابداع من هذا الصراع . ومن ذلك التمـرد يتــولد فعل الابداع فليس الابداع مـجرد تلقـائيتنا البريئـة التـى تظهـــر فى الطفولة والصبـا ؛ وإنما ينبـــغى أيضا أن يتزاوج مـــع تطلعات الانسان الراشـــد ، والتى هى أن يحيـا فيمـــا وراء موته . ولعل تماثيل مايكـــل أنجلو الناقصة التى تصـور العبيد يمـــوج بعضــهم فى بعض وهم يصارعون سجـــونهم الحجرية ، أفضل رمـز يلائم الوضع الانسـانى .

(٨)

وحين أستخدم كلمـة « متمرد » للــدلالة على الفنان . فـــأنا لا أشير إلى تلك الأشياء الثورية أو إلـى شئ من هذا القبيل مثل الاســتيلاء على حـــجرة العميد ، فهذه مسألة مختلفة . فالفــنانون بعامة أناس يتحدثون بصوت خفيض ناعم ولا يهتـمون إلا برؤاهم وصـورهم البـاطنة . وهذا بالذات مايخشاه منهم

مجتمع القهر ذلك لأنهم حملة قدرة العصر الذهبى القديم للبشرية على الثورة ، وهم يحبون أن يندمجوا فى الفوضى ليصوغوا منها شكلا مثلما فعل الله الذى خلق الكون من الماء فى سفر التكوين ولأنهم لا يرضون أبدا عن المبتذل ، والرتيب والتقليدى تراهم يقتحمون دائما عوالم جديدة . ومن ثمّ فإنهم المبدعون « للضمير اللامخلوق للجنس البشرى » .

وهذا يتطلب قوة عارمة فى العاطفة ، وحيوية عالية المستوى . أليس ماهو حيوى معارضا للموت دائما وأبدا ؟ ونستطيع أن نصف هذه الشدة بأسماء كثيرة مختلفة : وأنا أختار كلمة « السخط » Rage . ويقول ستانلى كونيتس الشاعر المعاصر : « أن الشاعر يقرض أشعاره بدافع من سخطه » . هذا السخط ضرورى لإشعال عاطفة الشاعر ، لإظهار قدراته ، لتجميع بصائره المشتعلة فى نشوة الخلق ، حتى يستطيع أن يتفوق على نفسه فى قصائده . السخط موجه ضد الظلم الذى يوجد منه بالتأكيد قدر كبير فى مجتمعنا ولكنه فى نهاية المطاف السخط على النمط الأولى لكل سخط وهو الموت .

وهنا نستحضر الأبيات الأولى من قصيدة لشاعر معاصر آخر هو ديلان توماس Dylan Thomas عن وفاة أبيه :

« لاتدخل بلطف فى ذلك الليل الديجور

إذ ينبغى على الشيخوخة أن تحرق وتهاجم بعنف عند انتهاء النهار

بل كن ساخطا على احتضار النور » .

وتختتم القصيدة بهذه الأبيات :

« وأنت ياأبتاه ، هناك على الأعالى الحزينة

أتضرع إليك أن تلعنني وتباركني بدموعك العنيفة .

لا تدخل بلطف في ذلك الليل الديجور

بل كن ساخطا ، ساخطا على احتضار النور ».

لاحظ أنه يسأل عن مجرد البركة « إلعنني ...... بدموعك **العنيفة** » لاحظ أيضا أن ديلان توماس - وليس أبيه - هو الذي يكتب هذه القصيدة وعلى الأب أن يواجه الموت ويتقبله على نحو ما . أما الابن فهو الذي يعبر عن الروح الثائر الأبدي .. وكانت النتيجة هذه الرشاقة المؤثرة التي تتسم بها هذه القصيدة .

ولا يمت هذا السخط بأية صلة للمفاهيم العقلية التي نقف فيها خارج تجربة الموت لنقدم تعليقات موضوعية وإحصائية ، فهذه المفاهيم تتعلق دائما بموت شخص آخر ، لا بموتنا نحن الخاص ونحن نعرف أن كل جيل ، سواء من أوراق الشجر أو الحشائش أو الكائنات البشرية أو أية أشياء حية لا بد أن يموت ليفسح المجال لولادة جيل جديد . وأنا أتحدث عن الموت بمعنى آخر. هذا طفل لديه كلب ، والكلب يموت وهنا يمتزج الحزن عند الطفل بغضب عميق.فإذا أراد شخص ما أن يشرح له الموت بطريقة موضوعية تطورية فيقول له إن كل شئ يموت ، والكلاب تموت أسرع من البشر .. فقد يصوّب لكماته إلى ذلك الشارح المفسرّ . فمن المحتمل أن الطفل يعرف هذا كله على كل حال وإنما يأتي إحساسه الحقيقي بالخسران والخيانة من أن حبه للكلب ووفاء الكلب له قد ضاع . فهذه هي التجربة الشخصية الذاتية للموت التي أتحدث عنها .

وكلما أوغلنا في العمر تعلمنا كيف يفهم كل منا الآخر . ومن حسن الحظ أننا نتعلم كيف نحب حبا حقيقيا وكل من الفهم والحب يتطلب حكمة لا تأتي إلا مع

الشيخوخة ، غير أنه فى قمة هذه الحكمة تكون عصارة الحياة قد جفت فينا فلا نعود نرى الأشجار تتحول إلى اللون الرمزى فى الخريف . ولم نعد نرى الحشائش وهى تبزغ من الأرض برقة فى الربيع إذ يتحول كل منا إلى مجرد ذاكرة تنوى عاما إثر عام .

وأصعب هذه الحقائق قد نظمتها شاعرة أخرى محدثة هى ماريان مور Marianne Moore فى هذه الأبيات :

مابراءتنا ، وما ذنبنا ؟

كلنا عرايا ، ولا أحد منا فى مأمن .

وأنىّ لنا بالشجاعة .....

وبعد أن تألت الموت ، وكيف نستطيع أن نواجهه اختتمت قصيدتها عَلى هذا النحو :

ومن ثم لا يتصرف إلا من

يشعر بقوة .

والطير يزداد طولا عندما

يغرد ، وحين يسرق

ينتصب جسمه .

ورغم أنه سجين

فإن غناءه القوى يقول :

إن الرضا شئ وضيع ،

وما أنقى الفرح .

هذا هو الغناء ،

وهذه هى الأبدية

وهكذا يوضع الغناء أخيرا مع نقيضه الأبدية فى ترنيمة متناوبة .

(٩)

قـد يرى كثيـــر من الناس أن ربـط التمـرد بالـــدين حقيقة صعبــة ذلك أنها تنطوى على المفارقة النهائية . ففى الدين ، لا ينتهى الأمر بمدح المتملقين أو الذين يتشبثون بأقصى مـا يمكن من ولاء بالوضع الراهن . ولا يمتدح الدين إلا الثائرين .تذكروا كيف كان القديس والمتمرد شخصا واحدا في التاريخ البشرى في معظم الأحيان . فكان سـقراط متمردا وصـــدر ضـده الحكم بشـرب السم وكان المسيح متمردا ، ومن أجل هذا كان صَلْبه . وچان دارك كانت متمردة هي الأخري وكان نصـــيبها أن تحرق في المحرقة . ومع ذلك فان هذه الشخصيات ومئات مثلهم . وإن اضطهدهم معاصروهم فقـــد اعترفت بهم العصـــور التالية وعبدتهـــم بوصفهـــم أشخاصا أسـهمـــوا بأعظم الاسهامات المبدعة فى الأخـــلاق والديـــن .

هؤلاء الذين نسميهم قديسين قد تمردوا على صورة للآلهة عَفَىّ عليها الزمان ولم تعد ملائمة على أســـاس بصائرهم الجديدة عن الألوهيـــة . وكانت التعاليم التى ساقتهم إلى حتفهم هـــى التى رفعت من المستويات الأخلاقية والروحية فى مجتمعاتهـــم، وكانوا على علم بأن زيوس الإله الغيـــور المتربع على جبل الأوليمب لن يلبث طويـــلا متمتعـــا بهذا السلطان . وأصبح بروميثيوس داعيا لدين آخـر هو دين الرحمـــة . وقـــد تمـــرد هـــؤلاء القديسون أيضا ضـــد يهواه الالـــه القبلى البـدائى الذى عـبده العبـرانيون . واسـتمـــد مجـــده من مـوت آلاف الفريســيين وحلت مكانه رؤى آموس وأشعياء وأرميـاء عن إله الحب والعدالة . ودفعتـهم إلى التمـرد بصائرهـم الجديدة فى معنى الألوهيـة . تمردوا علـى حد تعـبير پـول تيليش الجـميـل – ضـُد الاله الذى هـو عبْر الإله . وهـــذا الظهـــور

المستمر للإله عبر الاله هو علامة على الشجاعة المبدعة فى مجال الدين .
وأيا كان المجال الذى نوجد فيه ، فثمة سرور عميق يغمرنا حين ندرك أننا نساعد
فى تشكيل بناء عالم جديد ، هذه هى الشجاعة المبدعة أيا كانت
إبداعاتنا ضئيلة أو جزافية . عندئذ نستطيع أن نقول مع چويس :
« مرحبا أيتها الحياة ! فها نحن نخرج للمرة المليون لكى نصوغ فى مكان
الحدادة من أرواحنا الضمير غير المخلوق للجنس البشرى . »

* * *

الفصل الثاني

طبيعة الابداع

عندما نفحص الدراسات النفسية والكتابات التى تناولت الابداع خلال الأعوام الخمسين الماضية ، كان أول مايصدمنا ما تتصف به المادة من إملاق وما يشوب الاعمال من نقص وقصور . ففى علم النفس الأكاديمى بعد عهد وليم چيمس وخلال النصف الأول من هذا القرن، كان العلماء يتجنبون هذا الموضوع بعامة بحجة أنه موضوع لا علمى ، غامض ، مزعج ، وشديد الإفساد للتدريب العلمى الذى يتلقاه الخريجون من الطلاب . وعندما قام العلماء بعدد من الدراسات عن الابداع بالفعل عالجوا مناطق هامشية . بحيث شعر المبدعون أنفسهم بأنهم لا يمتون بصلة إلى الابداع الحقيقي . والحقيقة الأساسية هى أننا توصلنا إلى أنواع من تحصيل الحاصل أو الحقائق الخارجة عن الموضوع كان الفنانون الشعراء يبتسمون منها ويقولون : « هذا شئ طريف ، أجل ولكن ليس هذا ما يدور بأنفسنا أثناء فعل الابداع » . ومن حسن الحظ أن طرأ تغيير فى السنوات العشرين الأخيرة ، ولكن الحق أن الابداع مازال ابنا للزوجة أو الزوج بالنسبة لعلم النفس .

بيد أن الموقف كان أفضل قليلا بالنسبة للتحليل النفسى وعلم نفس

الأعماق Depth Psychology .واستحضر هنا حادثا أعاد إلى نفسى منذ حوالى عشرين عاما التبسيطات المسرفة وقصور نظريات علم نفس الأعماق عن الابداع ، ذات صيف كنت مسافرا مع جماعة تتألف من سبعة عشر فنانا نجوس خلال أوروبا الوسطى لدراسة الفن الريفى وتصويره . وبينما كنا فى ڤيينا دعانا ألفرد آدلر Alfred Adler الذى أعرفه وحضرت مدرسته الصيفية إلى بيته لإلقاء محاضرة خاصة . وفى أثناء المحاضرة التى كان يلقيها فى حافلة ردهية ، **ألمح آدلر إلى نظريته التعويضية فى الابداع** وخلاصتها أن البشر ينتجون الفن والعلم والجوانب الأخرى من الثقافة لتعويض مواطن قصورهم . وكان يستشهد فى كثير من الأحيان بمثل بسيط هو المحارة التى تنتج اللؤلؤة لتغطية حبة الرمل التى اقتحمت صدفتها . وكان صمم بيتهوفن واحدا من الأمثلة الكثيرة الشهيرة التى ضربها آدلر ليبين كيف يلجأ الأفراد المبدعون الممتازون الى الأفعال الابداعية لتعويض عيب فيهم أو نقص عضوى أصابهم . وكان آدلر يؤمن أيضا بأن المدنية أنشأها البشر لتعويض وضعهم الضعيف نسبيا على هذه القشرة الأرضية المعادية ، وقصورهم أنياب ومخالب فى المملكة الحيوانية . وعندما نسى آدلر تماما أنه يخاطب جماعة من الفنانين تلفّت حواليه فى الغرفة ثم قال: « ومادمت أرى أن قليلا جدا منكم يضعون نظارات ، فأظن أنكم غير مهتمين بالفن » وهكذا كان هذاالتبسيط المسرف لنظرية التعويض هذه عرضة لهذا العَرْض الدرامى !

غير أن لهذه النظرية بعض المزايا ، كما تعد أحد الفروض المهمة التى ينبغى أن يبحثها الطلبة فى هذا المجال .أما خطؤها فهو أنها لا تتناول **العملية الإبداعية فى ذاتها** . فالميول التعويضية فى إرادة فرد ما يمكن أن تؤثر على الأشكال التى تتخذها إرادته الابداعية ، ولكن هذه الميول لا تفسر عملية

الابداع نفسها ، والاحتياجات التعويضية تؤثر على هذا **الميل** أو على الاتجاه في الثقافة أو العلم ، ولكنها لا تفسر **خلق** الثقافة أو العلم .

ولهذا تعلمت في وقت مبكر من مهنتي السيكلوجية أن أنظر بقدر كبير من الشك إلى النظريات الشائعة التي تفسّر الإبداع كما تعلمت دائما أن أسأل هذا السؤال : هل تتناول النظرية الأبداع في حد ذاته أم أنها تتناول صنعة ما ، أو مظهرا جزئيا هامشيا من العمل الابداعي ؟

وتتسم نظريات التحليل النفسي الشائعة عن الابداع بسمتين : الأولى ، أنها إحالية Reductive بمعنى أنها تحيل الابداع إلى عملية أخرى والثانية أنها تجعله تعبيرا خاصا عن النماذج **العصابية** neurotic والتعريف المألوف للإبداع في أوساط التحليل النفسي هو أنه « ارتداد في خدمة الأنا » وفي الحال تشير كلمة **ارتداد** إلى التناول الإحالي وأنا أختلف بشدة مع الرأي القائل بأن الابداع ينبغي أن يُفْهم بإحالته إلى عملية أخرى ، أو بأنه في جوهره تعبير عن مرض عصبي نفسي :

ويرتبط الابداع – بكل تأكيد – في ثقافتنا بالذات بمشكلات نفسية خطيرة – فهذا هو ڤان جوخ يعاني من الذّهان Psychotic ، وجوجان Gaugin يبدو أنه مصاب بالفصام ، وكانت فرچينيا وولف Virginia wolf تشكو من اكتئاب شديد، فمن الواضح أن الإبداع والأصالة مرتبطان بأشخاص لا يتكيفون مع حضارتهم بيد أن هذا لايعني بالضرورة أن الابداع « ناتج » عن الأمراض العصبية النفسية . وارتباط الابداع بتلك الأمراض يوقعنا في الورطة : فلو أننا استطعنا أن نشفي هؤلاء الفنانين من أمراضهم تلك بواسطة التحليل النفسي ، فهل يتوقفون عندئذ عن الابداع ؟ هذه القسمة الثنائية Dichotomy – وكثير غيرها – ينشأ عن النظريات الإحالية . وفضلا عن ذلك ، لو أننا كنا نبدع

بدافع من تحويل الأثر أو الحافز - كما هو الحال فى التسامى Sublimation ، أو لو أن إبداعنا كان مجرد نتاج جانبى - by- product لمحاولة إنجاز شئ آخر ، كما هو الحال فى التعويض ، ألا تكون لفعلنا الخلاّق مجرد قيمة زائفة ؟ ينبغى أن نتخذ موقفا متشددا حقا ضد التضمينات - أيا كانت الطريقة التى تتسلل بها - القائلة بأن الموهبة مرض وأن الابداع عُصاب .

١ - ماهو الابداع

عندما نقوم بتعريف الابداع ، يجب أن نميز بين الأشكال الزائفة من ناحية .. أعنى الابداع بوصفه نزعة جمالية سطحية ، وبين شكلـه الأصيل أعنى بوصفه عملية **إضـافـة شئ جـديد إلى الوجـود** ، مـن ناحيـة أخـرى. والتفـرقة الحاسمـة هـى بـين الفـن بـوصفه صنعة مثل « أداة » Artifice أو « اصطناعى » artful وبين الفن الأصيل .

وهذه تفرقة جاهد الفـنانون والفلاسـفة خلال القرون جميعا لتوضيحها فأفلاطون - مثلا - انزل الشعراء والفنانين إلى الحلقة السادسة من الحقيقة لأنهم على حد تعبيره يتعـاملون مع الظاهر لا مع الواقع نفسـه (الذى هو الحقيقـة عنـده) . وكان يشير إلى الفن بوصفه زينة ، وطريقة لجعل الحياة ألطف ، وتعاملا مع المتشابهات Semblances ولكنه فيما بعد ، فى محاورته البـديعـه ، المأدبة Symposium ، وَصَفَ من أطلق عليـهم وصف الفنـانين الحقيقيين ، أى هؤلاء الذين ينشئون حقيقة جديدة . فهو يعتقد أن هؤلاء الشعراء وغيـرهم من الأشـخاص المبدعين هم الذين يعـبّرون عن الوجـود ذاته .أو كمـا أسـتطيع أن أصـفـهم ، هم أولئك الذين يوسـّعـون الوعى الإنسـانى وإبداعهم هو أعلى ظهـور أساسي يقوم به رجل أو أمرأة لتحـقيق وجوده أو

وجـودهــا فى العالم . والآن ينبغى أن نجعل التفرقة السابقة واضحة إذا أردنا أن تغـوص أبحـاثنا عـن الابداع إلى مـاتحـت السطح ، فنـحـن لا نتـعرض للهـوايات ، وحركات « إصـنعها بنفسك » ، والرسم يوم الأحد، أو أية أشكال أخرى لملء أوقات الفراغ . ولم يكن ضياع معنى الابداع فاجعا بأشنع صورة إلا فى الفكرة القائلة بأنه شئ لا تفعله إلا فى عطلات نهاية الأسـبوع .

وينبغى ألا نستكشف عملية الابداع بوصفها نتاجا للمرض ، وإنما بوصفها تمثل أعلى درجة من درجات الصحة العاطفية ، وتعبيرا عن أناس أسوياء أثناء فعل تحقيق أنفسهم فى الواقع . وينبغى أن نرى الابداع فى عمل العالم كما نراه فى عمل الفنان ، وعند المفكر مثلما نجده عند الباحث فى الجماليات ، كما ينبغى ألا نضيق مداه بحيث يُستبعد قادة التقنيـــة الحديثة ، وكذلك علاقة الأم السوية بطفلهـا . فالابداع كمـا وصفه قاموس وبستر Webster بحق هــو أساسـا عملية صنع Making أو اضـافــة Bringing into being شئ إلى الوجود .

٢ - العملية الابداعية

فلنبحث الأن فى الطبيعـة الابداعية ويكون البحث عن الأجوبة بمحاولة مايحدث بالفعل فى الأفراد فى لحظة الفعل المبدع وصفا دقيقا على قدر المستطاع . وسأتحدث فى أغلب الوقت عن الفنانين لأننى أعرفهم ، واشتغلت معهم ، وأنا واحد منهم إلى حد ما . معنى هذا أننى أبخس قدر الابداع فى الأنشطة الأخرى وأظن أن التحليل النفسى لطبيعة الابداع يمكن أن ينسحب على الرجال والنساء جميعا أثنـاء لحظـات إبداعهـم .

أول مـا نلاحظـه فـى فعل الابداع أنه عـبـارة عن **مواجهة** . فـالفنانون يواجـهون المنظـر الذى يقترحون رسمه . فـهم ينظـرون إليه ، ويلاحـظونه من هـذه الـزاوية أو تلك . وهـم مستـغـرقون فـيه ، كما نقول عـادة أو قد تكون المواجـهـة مع فكرة فـى حـالة المصـورين التـجـريديين ، أو رؤية باطنة تكون بدورها منبعثة من الألـوان اللامعة على اليااليت Palette أو على بياض قماش اللوحة الغفْل الذى يدعو الفنان إلى العمل . وهنا تصبح الألوان والقماش والمواد الأخرى جـزءا ثانويا فى هذه المواجـهة فهى لغة هـذة المواجـهة ، أو **الوسط** Media بتعبير أدق . والعلماء يواجـهون التجربة التى سيقومون بإجرائها ، وواجبهم المعملى فى موقف مماثل أو مواجهة .

وربما تطلبت المواجهة أو لم تتطلب مـجهودا اراديا ، أعنى « ارادة القوة » will power . وعلـى سبيل المثـال فإن اللعبـة الصحية التى يلعبهـا طفل تتميز بكـل السمات الجوهـرية للمـواجهة ، ونحن نعلـم أنهـا أحد الأنمـاط الأوليـة المهمة لإبداع الشـخص البالغ . .والنقطة الأساسيـة ليست هـى حضور المجهـود الارادى أو غيابه ، وإنما درجـة الاستغراق ، ودرجة الشـدة (وهذا ما سوف نتناوله تفصـيلا فيما بعد) ؛ ولا بد من وجود صفة خاصة هى **الالتزام** .

وهـنا نـأتى إلى تـفرقـة مـهمة بـين الابـداع الزائـف الهروبى من ناحية وبين الابداع الحقيقى الاصيل من ناحية اخرى . **الابداع الهروبي هو مـا يفتقر إلى المواجهة** . وقـد تمثـل لى هذا بوضـوح عندما كنـت أعـمل مـع أحـد الشـبان فـى التـحليل النـفسى . وكـان هـذا الشـاب موهـوبا من الناحية المهنية ، ثريا متنـوعا فـى إمكانياته الإبداعية ، ولكنه كان يتـوقف دائما عن تحـقيق هـذه الأمـكانيات ، فقد تخطر له بغتـة فكرة قـصة ممتازة

يظل يقلّب فى ذهنه خطوطها العريضة حتى أدق التفاصيل . وكان من الممكن أن يكتبها دون مزيد من الضجة ، و أن يستمتع ويتلذذ بنشوة التجربة ، ولكنه يتوقف عند هذا دون ان يكتب شيئا على الاطلاق ... وكأن التجربة لا تزيد على **مجرد رؤية نفسه بوصفه شخصا يستطيع أن يكتب ، وكان على وشك أن يكتب** ، وهى بهذا (أى التجربة) تنطوى فى داخلها على مايسعى إليه حقا وعلى جزائها الخاص بها . ومن ثمّ لم يبدع بالفعل أبدا .

وكان ذلك مشكلة محيرة لى وله وقد قمنا بتحليل كثير من جوانبها : كان أبوه كاتبا موهوبا إلى حد ما ولكنه منى بالفشل ؛ وصنعت أمه الكثير من كتابات أبيه ، ولكنها لم تظهر له سوى الاحتقار فى مجالات أخرى . ولما كان الشاب طفلا وحيدا ، فقد نال كثيرا من التدليل والحماية المفرطة من أمه ، وكثيرا ماكانت تؤثره على أبيه ، وذلك بتقديم أطعمة ووجبات خاصة له ، على سبيل المثال وهكذا كان من الواضح أن المريض دخل فى منافسة مع أبيه ، ومن يواجه تهديدا قاسيا إن هو نجح فى ذلك . قمنا بتحليل هذا كله وأكثر منه بشئ من التفصيل غير أننا كنا نشعر على كل حال بوجود حلقة مفقودة من التجربة .

وذات يوم حضر المريض ليعلن أنه قد توصل إلى كشف مثير . ففى مساء اليوم السابق تدفقت عليه بغتة أثناء القراءة الأفكار المبدعة التى تتدفق عليه عادة لكتابة قصة ، وأخذ متعته المعتادة من هذا التدفق فى واقع الأمر وانتابه فى الوقت نفسه إحساس جنسى غريب . وتذكر عندئذ أن هذا الشعور الجنسى يباغته دائما فى اللحظة التى يجهض فيها تلك الأفكار الخلاقة .

ولن أخوض فى التحليل المعقد لهذه التداعيات ، وهو التحليل الذى أثبت أن هذا الشعور الجنسى كان فى آن معاً رغبة للراحة وإشباعا حسيا من نوع سلبى ، ورغبة فى أن يكون موضعا لإعجاب لا مشروط من أية إمرأة ، كل ماأريد

أن أبيِنه هو هذه النتيجة الواضحة من أن « انفجاراته » المبدعة للأفكار كانت وسائل لاكتساب الاعجاب والرضا من أمه ؛ وكان فى حاجة إلى أن يبينّ لأمه ولغيرها من النسوة إلى أى حد هو شخص فاتن موهوب . فإذا ما فعل ذلك حين تتوارد عليه الرؤى الجميلة السامية يكون قد أنجز ما أراد . فهو لم يكن حريصا حقا فى هذا السياق على الابداع ، وإنما أن يكون **على وشك** الابداع ، و فى حالته تلك كان الابداع فى خدمة شئ آخر تماما .

والآن ، أيا كان تفسيرك لأسباب هذا النموذج ، هناك ثمة مركزية واضحة ألا وهى **أن المواجهة كانت مفقودة** .أليس هذا هو ماهية الفن الهروبى ؟ كل شئ هناك ماعدا المواجهة وأليست هذه هى السمة المركزية لصنوف كثيرة من النزعة الاستعراضية الفنية Exhibitionism .أو مايسميه رانك « الفنان الناقص » Artiste manqué ؟ ولا نستطيع أن نضع تفرقة صحيحة إذا قلنا إن نوعا من الفن يكون عصابيا ، والآخر صحّيا سليما . من الذى يحكم بهذا ؟ كل مانستطيع أن نقوله هو أنه لا وجود لشئ من الالتزام بالواقع وليس هذا هو ما يسعى إليه الشاب ، كل مايريده هو أن تتقبله أمه قبولا سلبيا وأن تُعْجب به وفى مثل هذه الحالات نتوخى الدقة حين نتحدث عن النكوص أو « **التراجع** » بمعناه السلبى . غير أن النقطة الحاسمة هى أننا نعالج شيئا مختلفا تمام الاختلاف عن الابداع .

ويمكننا مفهوم المواجهة أيضا من أن نضفى مزيدا من الوضوح على التفرقة المهمة بين الموهبة والقدرة الابداعية . وقد تكون للموهبة ارتباطاتها العصابية ومن الممكن دراستها على أنها « ممنوحة » لشخص ما . وقد يكون الرجل - أو المرأة - موهوبا سواء استخدم موهبته أو لم يستخدمها ؛ ومن الممكن أن تقاس الموهبة فى شخص ما فى حد ذاته .

أما الابداع فلا يمكن أن يُرى إلا في الفعل فحسب وإذا أردنا أن نكون متزمتين ، لما تحدثنا عن « شخص مبدع » ، وإنما عن « الفعل المبدع » وحده دون شيء سواه وفي بعض الأحيان ، في حالة مثل حالة بيكاسو نكون بصدد موهبة عظيمة ومواجهة عظيمة في آن واحد ، وبالتالي نكون إزاء إبداع عظيم . وأحيانا أخرى نكون إزاء موهبة عظيمة ، وإبداعية مبتورة ، كما شعر كثير من الناس في حالة سكوت فيتزجيرالد Scott Fitzgerald .أو نكون إزاء شخص على درجة عالية من القدرة الإبداعية غير أن نصيبه من الموهبة ضئيل . وقد قيل عن الروائي توماس وولف Thomas Wolfe الذى كان من الشخصيات المبدعة في التاريخ الأمريكي إنه كان « عبقرية بلا موهبة » . ولكنه كان على هذه الدرجة العالية من الابداع لأنه كان يلقي بنفسه كلّية في مادته وفي تحدي التعبير عنها ، فكان عظيما للشدة التي اتسمت بها مواجهته .

- ٣ - شدة المواجهة

وهذا يؤدي بنا إلى العنصر الثاني في فصل الابداع .. وأعني به شدة المواجهة وكلمات **الاستغراق ، والانغماس في ، والالتزام الكامل .....** الخ التي تستخدم عادة لوصف حالة الفنان أو العالم أثناء إبداعه ، أو حتى في حالة طفل أثناء لعبه . وبأي اسم نطلقه على الابداع ، فإنه يتميّز بشدة في الوعي ، وارتفاع في حدة الشعور .

والفنانون ، وكذلك أنت وأنا ، في لحظات المواجهة الشديدة نعاني تغيرات عصابية بالغة الوضوح . وهذه التغيرات تشمل خفقان القلب

السريع ، وضغط الدم المرتفع ، والشدة المتزايدة ، وانقباض الرؤية مع تضييق في الجفون ، حتى نستطيع أن نرى المنظر الذى نرسمه بمزيد من الوضوح ؛ وننسى الأشياء التى حولنا (وكذلك مرور الوقت) . ونعانى من نقص في الشهية .. فالأشخاص الذين ينهمكون في فعل إبداعى يفقدون الاهتمام بالأكل في تلك اللحظة ، وقد يواصلون عند حلول تناول الوجبة دون ملاحظة ذلك . وكل هذا يواكب كبتا لوظائف القسم الباراسمبتاوى من الجهاز العصبى الذاتى (الذى يتعلق بالسهولة والراحة والتغذية) وتنشيطا للقسم السمبتاوى العصبى. وهنا نرى أنفسنا إزاء الصورة نفسها التى وصفها وولتر ب. كانون Walter B.Cannon بأنها ميكانيزم (أو آلية) « الهروب – القتال » Flight-Fight ، أى تنشيط طاقة الجسم استعدادا للقتال أو الهرب . هذا هو المتضايف العضابى الذى نجده – بحدوده العريضة – فى القلق والخوف .

بيد أن مايشعر به الفنان أو العالِم المبدع **ليس** خوفا أو قلقا ، إنه **الفرح** . وأنا أستخدم هذه الكلمة فى مضاد السعادة أو اللذة .الفنان فى لحظة الخلق لا يعانى الرضا أو الاشباع (وإن كان من الممكن أن يأتى ذلك فيما بعد ، عندما يحتسى كأسا من الخمر أو يدخن غليونا فى المساء) . فالأحرى أنه الفرح ، الفرح حين نعرفه بأنه الانفعال الذى يصاحب الوعى المرتفع ، والمزاج الذى يصاحب تجربة إخراج إمكانيات المرء إلى حيز الواقع الفعلى .

والآن فإن شدة الوعى هذه لا ترتبط بالضرورة بالقصد الواعى أو بالارادة فربما حدثت فى أحلام اليقظة أو فى أحلام النوم ، أو فى المستويات التى تُعْرف باللاشعور . وقد روى أستاذ بارز من أساتذة نيويورك هذه القصة

الموضحة . كان يبحث عن معادلة كيميائية معينة حينا من الوقت ، ولكن دون أن يحالفه النجاح . وذات ليلة بينما كان نائما تكونت المعادلة وظهرت بارزة أمامه فاستيقظ من نومه ، وكتبها في الظلام - وهو في حالة من الانفعال - على قطعة من النسيج ، وهي الشئ الوحيد الذى استطاع أن يجده غير أنه لم يستطع في صباح اليوم التالي أن يقرأ الخرابيش التي خطها بيده . و في كل ليلة يذهب فيها إلى الفراش فيما بعد كانت آماله تتركز في أن يزوره ذلك الحلم مرة أخرى . ولحسن الحظ حدث هذا بعد بضع ليال ، ومن ثمّ كتب المعادلة بخط مقروء وكانت المعادلة التي بحث عنها ، والتي تلقىّ عنها جائزة نوبل .

ولاشك أننا تعرضنا جميعا لمثل هذه التجارب ، وإن لم تكن المكافأة على تلك الصورة الدرامية . والواقع أن عمليات التشكيل والصنع والبناء تستمر في أذهاننا حتى وإن لم نكن على وعى شعورى بها طيلة الوقت . وقال وليم چيمس ذات مرة أننا نتعلم السباحة في الشتاء ونتزحلق على الجليد في الصيف .

وسواء أردت أن تفسر هذه الظواهر على أساس تكوين معين للاشعور ، أو تؤثر أن تتبع وليم چيمس في ربطه لهذه الظواهر بعمليات عصبية معينة تستمر حتى دون أن نشتغل بها ، أونفضل تناولا معينا آخر . كما أفعل أنا ، فما زال من الواضح أن الابداع يستمر في درجات متباينة من الشدة على مستويات لا تخضع مباشرة لتحكم الارادة الواعية . ومن ثمّ فإن الوعى المرتفع الذى نتحدث عنه لا يعنى على الاطلاق زيادة في الوعى الذاتى . والأحــــرى أنه يرتبط بالاستغراق والاندماج ، ويتطلب ارتفاعا للوعى في الشخصية بأكملها .

ولكن فلنبادر إلى القول بأن الاستبصارات اللاشعورية أو أجوبة المشكلات

التى تتراءى لنا فى أحلام اليقظة لا تأتى صائبة حينا أو خائبة حينا آخر فربما حدثت حقا فى أوقات الاسترخاء أو السرحان ، أو فى أوقات أخرى حين يتناوبنا اللعب والعمل . غير أنه من الواضح وضوحا تاما أنها تنتمى إلى تلك المناطق التى اشتغل فيها المرء بوعى فى اجتهاد وتكديس **والقصد** (أو الغرض) فى الانسان ظاهرة أشد تعقيدا بكثير عما تعودنا أن نسميه « إرادة القوة » . القصد يشمل كل مستويات التجربة ولكننا لا نستطيع أن **ننوى** أن تكون لنا استبصارات . ولانستطيع أن « **ننوى** » الابداع بيد أننا نستطيع أن **ننوى** تسليم أنفسنا للمواجهة بشدة فى التكريس والالتزام . وهنا تنشط الجوانب الأعمق من الوعى إلى درجة يكون فيها الشخص ملتزما بالمواجهة .

كما ينبغى أن نشير أيضا إلى أن هذه « الشدة فى المواجهة » ليست هى ما نطلق عليه الجانب **الديونيزوسى** من الابداع . وسوف تجد كلمة « ديونيزوسى » هذه مستخدمة كثيرا فى الكتب التى تتناول الأعمال الإبداعية . ولما كانت هذه الكلمات مشتقة من اسم الإله الأغريقى للسكر والعربدة وغيرهما من أشكال النشوة ، فإنها تشير إلى اندفاع الحيوية ، والاستغراق فى اللذة التى اتسمت بها مستويات القصف والفجور القديمة للإله ديونيزوس Dionysus ، ويذكر نيتشه فى كتابه المهم : « مولد المأساة » The Birth of Tragedy المبدأ الديونيزوسى عن تدفق الحيوية ، والمبدأ الأبولونى للشكل والنظام العقلانى بوصفهما المبدأين الجدليين اللذين يتحكمان فى الابداع . وهذا التقسيم الثنائى يفترضه كثير من الطلبة والكتاب .

أما الجانب الديونيزوسى للشدة فيمكن دراسته من وجهة نظر التحليل النفسى دون صعوبة تذكر ، وأغلب الظن أن كل فنان تقريبا قد حاول فى وقت

من الأوقات أن يرسم وهو تحت تأثير الخمر. وما يحدث عادة هو مايتوقعه المرء في مثل هذه الأحوال ، وهو يحدث متناسبا مع مقدار الخمر التي تجرعها الفنان - أن **يعتقد** الفنان أنه قام بعمل رائع ، أفضل كثيرا من المعتاد حقا - ولكن الواقع الفعلي ، حين ينظر إلى الصورة في صباح اليوم التالي ، فإنه يجد أن أداءه كان حقاً أقل من المعتاد . ولا ريب أن فترات الوجد الديونيزوسية قيّمة ، وبخاصة في مدنيتنا الآلية حيث يتضور الابداع والفنون جميعا جوعا حتى الموت بواسطة روتين الساعة المثقوبة ، وحضور الاجتماعات التي لا تنتهي ، وضغوط انتاج كميات أكبر من الأوراق والكتب ، وهي ضغوط قد اجتاحت العالم الأكاديمي اجتياحا أشد هلاكا من اجتياحها للعالم الصناعي . وإني لأشتاق إلى الآثار الصحية للمراحل التي انتشرت فيها أعياد الكرنفالات ولا تزال في بلدان الشرق الأوسط .

غير أن شدة الفعل الابداعي ينبغي أن **ترتبط بالمواجهة ارتباطا موضوعيا** ، لا أن تنطلق بمجرد شئ« يتناوله » الفنان . وقد تكون الخمر عاملا مُسكّنا ، وربما ضرورية في مدنية صناعية ؛ ولكن عندما يحتاجها المرء بصورة منتظمة لكي يشعر بالتحرر من ألوان الكبت ، فإنما يضل في تسمية المشكلة فالحق أن القضية هي لماذا توجد صنوف الكبت هذه في المقام الأول والدراسات السيكولوچية لفوران الحيوية والآثار الأخرى التي تحدث عند تناول مثل هذه العقاقير شائقة إلى أبعد حد ؛ ولكن لابد من أن يميز المرء تمييزا فاصلا بين هذا كله وبين الشدة التي تصاحب المواجهة نفسها فليست المواجهة مجرد شئ لأننا قد تغيرنا نحن أنفسنا من الناحية الذاتية ، وإنما لأنها تمثل - بالأحرى - علاقة حقيقية مع العالم الخارجي .

والجانب المهم والعميق في المبدأ الديونيزوسي هو الوَجْد

(أو النشـــوة ecstasy). ففى أحضـان العـربدة والقـــصف الديونيزوسى تـطورت الدراما الإغريقية ، تلك القمـة الفخــمة من الابداع التـى حققت وحدة **الشكل والعاطفة مع النظام والحيويــة .**

وموضـوع « الوجد » هو الموضوع الذى ينبغى أن نوليه مزيدا من الإنتباه الايجـابى فى علم النفــس . وأنــا لا أســتـخـدم هـذه الكلــمـة بالـطبع لا بمعـناها الشـائع المسـترخــص الذى هو « الهـيسـتـريا » Hysteria وإنمـــا بمعـــناها التـاريخـــى الاشـتـقـاقـــى Ex-stasis ، أعـنى بمعنــــاها الحــــرفى « الخــــروج من » (Stand out from) أى التحرر من الانقسام المألــــوف بين الذات والموضـوع ، وهو القـسـمــــة الثنائيـة الدائمـة فى مـعظم النشـــاط الانسانى .الوجـد هــو المصــطلح الدقـيق لشـدة الوعى التى تحدث فـــى الفعـل الابداعى ولكــن لا ينبغى أن نفكر فيه بوصفــه « سماحا بتحرير شئ مـا » بالمعنى البـاخـوسى ؛ وإنما هـو شئ يشـمل الشـخــص كلــه بحـيث يعمــــل ما تحت الشعور واللاشـــعور فى وحــــدة مع الشعور . ومـــن ثمّ فهـو ليـس **لا عـقـلانيا** Irrational ؛ بل الأحـرى أن يكون فـائقـا علـــى مـاهو عقلـــى Suyaratianal . فــهــو يمزج بين الوظـائف العــقليــة ، والارادية ، والعاطفيــــة فى عمــل واحد معاً .

وقـد يبـدو ما أقوله غـريبا فى ضـوء علـم النفس التقليدى الأكـاديمى **ولابـد** أن يبــدو غــريبا . ذلك أن علم نفسنا التقليدى تأسس على القسـمة الثنائية بين الذات والموضـوع التى كانت المركزية فى الفكر الغـربى خلال القرون الأربعة الماضية . وقد وصـــف لودڤيج بنسفانجر Ludwig Binswanger هذه القسمة الثنائية بأنها « سرطان علم النفس والعلاج النفسى جميعا حتى

الآن » . (١) ولم يكن من المستطاع أن تتجنبها النزعة السلوكية Behauarism أو النزعة الإجرائية Operatianalism ، إذ تقوم كلُ منهما بتعريف التجربة بالمصطلح الموضوعي وحده فحسب . كما أنها لا تُتَجنَّب بعزلة التجربة الابداعية بوصفها ذاتية بحتة .

وما برحت معظم المدارس السيكلوچية وغيرها من المدارس الفكرية الحديثة تفترض هذه القسمة الثنائية دون وعى بها . وكنا ننحو إلى نضع العقل فى مضاد الأنفعالات ، وافترضنا نتيجة لتضخم زائد فى هذه القسمة أننا نتمكن من ملاحظة شئ أكثر دقة لو استبعدنا انفعالاتنا .أعنى أننا سنكون أقل تحيزا لو أن انفعالاتنا لم تتدخل على الاطلاق فى الموضوع الذى بين أيدينا . وأنا أعتقد أن هذا خطأ فادح إذ توجد الآن معطيات فى استجابات رورشاخ Rorschach تشير - على سبيل المثال - إلى أن الناس يستطيعون أن يلاحظوا بمزيد من الدقة إذا كانوا مدفوعين بانفعالاتهم . أعنى أن العقل يعمل بطريقة أفضل فى حضور العواطف ؛ فالانسان يرى ببصر أكثر حدة ودقة حين تشترك العواطف والحق أننا لا نستطيع أن نرى شيئا رؤية حقيقية إلا إذا كنا مرتبطين به ارتباطا عاطفيا . فربما كان العقل يؤدى عمله على أحسن وجه فى حالة الوجد

---

١) لودفيج بنسڤانجر فى كتابه : « الوجود : بعد جديد فى علم النفس والعلاج النفسى » بالاشتراك مع رولوماى وإرنست إنچل وهنرى ف . إلنبرجر (نيويورك ، ١٩٥٨) ، ص ١١

Ludwig Binswaner, in Existence : A new Dimensian in psychology and psychiatry,eds. Rallo May, Ernest Angel and Henri F.Ellenberger (New York , 1958) p.11.

ولابد أن يكون كل من العنصر الديونيزوسي والأبوللوني مرتبطا أحدهما بالآخر. والحيوية الديونيزوسية تستند إلى هذا السؤال : ماهى طريقة المواجهة التى تحرر الحيوية ؟ ماهى العلاقة بين المشهد أو الرؤية الباطنة أو الفكرة التى ترتفع من درجة الوعى ، وتجلب فى طياتها الشدة ؟

٤ - المواجهة فى علاقتها المتبادلة مع العالم

وأخيرا نصل فى تحليلنا للفعل الابداعى فى حدود السؤال : ماهى هذه المواجهة العنيفة « مع » ؟ المواجهة هى دائما إلتقاء بين طرفين ، الطرف الذاتى هو الشخص الواعى فى الفعل الابداعى نفسه . ولكن ، ما هو الطرف الموضوعى فى هذه العلاقة الجدلية ؟ سألجأ إلى استخدام مصطلح يبدو غاية فى البساطة : إنه مواجهة الفنان أو العالِم **للعالم** . وأنا لا أعنى العالَم بوصفه « البيئة » أو « مجموع » الأشياء ؛ كما لا أشير إلى جميع الموضوعات التى تتعلق بذات معينة .

والعالم هو نموذج العلاقات ذات المعنى التى توجد فيها الشخص و فى المخطط الذى يشارك فيه . ولهذا المخطط واقع بكل تأكيد غير أن المسألة ليست بهذه البساطة . ذلك أن العالم فى تبادل دائم للعلاقات مع الشخص فى كل لحظة فثمة عملية جدلية مستمرة تجرى بين العالم والذات ، وبين الذات والعالم ؛ وكل منهما يتضمن الآخر ، ولايمكن فهم أحدهما إذا استبعدنا الآخر. ولهذا لا يمكن للمرء أبدا أن يحدد موضع الإبداع بوصفه ظاهرة **ذاتية** ؛ كما لا يستطيع المرء أن يدرسها أبدا فى حدود مايجرى داخل الشخص . ومن ثم فإن العالم بوصفه قطبا يمثل جزءا لا ينفصل عن إبداع الفرد وما يجرى هو عملية دائما ، **فعل** - وبخاصة عملية يتفاعل فيها الشخص مع عالمه .

أما كيف يوجه الفنانون عالمهم فيوضحه عمل كل مصور مبدع حقيقى ومن بين الأمثلة الكثيرة الممكنة لهذا سأختار المعرض الرائع لرسومات موندريان Mondrian الذى أقيم في متحف جوجنهايم Guggenheim في نيويورك من ١٩٥٧ - ١٩٥٨ . فمن أعماله الواقعية الأولى التى رسمها فى ١٩٠٤ و ١٩٠٥، مرورا حتى نصل إلى مستطيلاته ومربعاته الهندسية المتأخرة فى الثلاثينات ، يستطيع أن يراه المرء مكافحا للعثور على الأشكال الكامنة وراء الموضوعات ، وبخاصة الأشجار التى كان يرسمها . ويبدو أنه كان يعشق الأشجار، أما اللوحات التى رسمها فى عام ١٩١٠ والتى بدأت على نحو ما أشبه بسيزان Cezanne فإنها تتوغل شيئا فشيئا فى المعنى الكامن فى الشجرة . فالجزع يصعد عضويا من الارض التى ولجت فيها الجذور ، والفروع تنحنى وتميل داخل الاشجار والتلال القائمة فى الخلفية على نحو تكعيبى ، بحيث تبيّن بيانا جميلا الماهية الكامنة للشجرة فى نفوس الغالبية العظمى منا . ونرى موندريان بعد ذلك يناضل فى مزيد من التعمق ليجد « الأشكال الأساسية » Ground Forms للطبيعة . وهذه الأشكال يقل أخذها من الشجرة ، ويزيد اقترابها من الأشكال الهندسية الأبدية الكامنة وراء الواقع بأسره ثم نراه أخيرا يندفع فى إصرار لا تراجع فيه نحو المستطيلات والمربعات التى هى الشكل النهائى للفن المجرد الخالص . لا شخصى ؟ بكل تأكيد فالذات الفردية قد ضاعت تماما ولكن أليس هذا بالضبط إنعكاسا لعالم موندريان - عالم عقدىْ العشرينات والثلاثينات - العالم فى المرحلة التى ظهرت فيها الفاشية والشيوعية، ونزعة الامتثالية والسلطة العسكرية - وهى المرحلة التى لم يشعر فيها الفرد بالضياع ، بل بأنه ضائع فعلا مغترب عن الطبيعة وعن الآخرين ، مثلما هو

مغترب عن نفسه أيضا ؟ وتعبّر لوحـــات موندريان عن القـــوة المبدعة في مثل هذا العالم ، فهـــى توكيد رغم « ضياع » الفرد . وبهذا المعنى يكون عمله بحثا عن أساس الفردية الذى يمكن أن يصمد في وجه هذه التطورات السياسية اللاإنسانية .

ومـن العبث أن نرى ببساطة أن الفنانين « يرسمون الطبيعة » وكأنهم مجرد مصورين فوتوغرافيين خارج زمانهم يلتقطون صورا للأشجار والبحيرات والجبال . فالطبيعة بالنسبة لهم ليست سوى « وسط » Medium ، ولغة يكشفون بها عن عالمهم . وما يفعله المصورون الأصلاء هو الكشف عن الظروف النفسية والروحية الكامنة وراء صلتهم بالعالم ؛ وهكذا نجد فى أعمال المصوّر العظيم إنعكاسا للوضع العاطفي والروحى لبنى البشر في تلك المرحلة من التاريخ . ولو شئت أن تفهم المزاج النفسى والروحى لأية مرحلة تاريخية ، فلا شئ أفضل من أن تمعن النظر باحثا وتتمعن طويلا في فن تلك المرحلة . ففى الفن يتم التعبير عن المعنى الروحى الكامن للمرحلة تعبيرا مباشرا فى الرموز، وليس ذلك لأن الفنانين مربون أو أناس نذروا أنفسهم لتعليم الناس ، أو للدعاية ؛ بل إنهم بقدر مايفعلون ذلك ، تتحطم قدرتهم على التعبير ؛ إذ أن علاقتهم المباشرة بغير المنطوق ، أو إن شئت بالمستويات « اللاشعورية » من الثقافة يصيبها الدمار . فهم يملكون القدرة على الكشف عن معنى أية مرحلة بالضبط لأن ماهية الفن هى المواجهة القوية الحية بين الفنان وبين عالمه .

ولم تستبن هذه المواجهة بصـــورة لا تحتاج إلى فضل بيان كما بانت في المعرض الذى أقيم لأعمال بيكاسو في الاحتفال بعيد ميلاده الخامس والسبعين في نيويورك عام ١٩٥٧ . ولأن بيكاسو أرحب مزاجا من موندريان ،

فإنه يعد بلا منازع المتحدث لعصره وحتى فى أعماله المبكرة حوالى ١٩٠٠ ، فقد كانت موهبته الهائلة قيد النظر . و فى لوحاته الواقعية الخشنة للفلاحين والفقراء فى العقد الأول من هذا القرن فإن علاقته الحميمة بالمعاناة الانسانية تبدو جلية واضحة . ومن ثمّ ، فإن باستطاعتك أن تشاهد المزاج الروحى للعقود المتوالية فى أعماله .

ففى العشرينات الأولى- على سبيل المثال - نجد أن بيكاسو يرسم الشخصيات الإغريقية الكلاسيكية ، وبالذات المستحمين والمستحمات على شاطئ البحر . وعلى هذه اللوحات فى المعرض تحوم هالة من النزعة الهروبية . ألم تكن العشرينات هى العقد الذى أعقب الحرب العالمية الأولى ، وهى فى الواقع فترة من النزعة الهروبية فى العالم الغربى ؟ وعند نهاية العشرينات وبداية الثلاثينات تحول هؤلاء المستحمين على شاطئ البحر إلى قطع من المعدن ، قطع آلية ، من الصلب الرمادى الضارب إلى الزرقة الذي يتخذ شكل منحنيات .لوحات جميلة حقا ، ولكنها لا شخصية ولا إنسانية وهنا يصاب المرء فى هذا المعرض بتنبؤ مشئوم ينقبض له الصدر .. التنبؤ ببداية العصر الذى سيتحول فيه الناس إلى أرقام لا شخصية متموضعة .وكان هذا التنبؤ المنحوس ببداية « الانسان ، الآلة » .

ثم فى ١٩٣٧ جاءت اللوحة العظيمة جرنيكا Guernica بأشخاص تمزقوا إلى أشلاء وتبعثروا بعضهم عن البعض الآخر ، وكلهم يرتدون ثيابا إما بيضاء ناصعة ، أو رمادية ، أو سوداء لقد كانت غضبة بيكاسو المتوجعة ضد اللا إنسانية التى اتسمت بها الغارة الجوية على المدينة الأسبانية العزلاء« جرنيكا » والتى قامت بها الطائرات الفاشية أثناء الثورة الأسبانية ؛ ولكنها أكثر كثيرا من ذلك .إنها أوضح تصوير يمكن أن يتخيله المرء لحالة المعاصرة المزقة المتشرذمة

المفتـــتة إلى ذرات ، كما تنطـوى على نـزعة الامتثـالية والخـــواء والقنوط التى تتمشى مع هـــذا كله . و فى أواخـــر الثلاثينات والأربعينـــات أخذت لوحات بيكاســـو تقترب أكثر فأكثر شبهها بالآلة .. وتحـــول الناس صراحة إلى مـعــادن . وشاهت الوجوه ، وكأن الأشخاص والأفراد لم يعد لهم وجود ، وإنما احتلت أماكنهم ساحرات بشعات ولم تعد اللوحات **تحمل أسماء** ، بل مجرد أرقام والألوان المشرقة التى كان الفنان يستخدمـــها فى مراحله المبكرة والتـى كانت تبعث البهجـــة فى النفوس ، اختفت الآن فى معظم الأحيان ، وفى حجرات المعرض ، يشعر المرء وكأن الظـــلام قد خيم على الأرض فى الظهيرة . وكما يخرج المرء من روايات كافكا ينتاب المرء شعور بالقســوة والانقباض مـن تســرب الانسانية من الفرد الحـــديث ، وفى المرة الأولى التى شــــاهدت فيها هذا المعرض ، غمرتنى الصورة المشـــئومة للكائنات البشرية التى تفقد وجوهها ، وفرديتها ، وإنسانيتها ، والتنبؤ بمجئ الانسان الآلى ، بحيث لم استطع مواصلة النظر ، وهرعت خارجا من الحجرة عائدا إلى الشارع مرة أخـرى .

ومن الممكن أن يكون بيكاسو قد احتفظ خلال مسيرته كلها بسلامته العقلية حين أخذ « يلعب » برسوماته وتماثيله المنحوتة للحيوانات ، ولأطفاله . ولكن من الواضـح أن التـيار الرئيســى هـــو تصــوير وضعنا الحديث ، وهو ما صوره من الناحـية النفسية كل من ريزمان Riesman وممفورد Mumford وتيليش Tillich وغيـرهـم . ويؤلف هذا كله صورة لا سبيل إلى نسيانها للانسان الحديث فى عملية فقدانه لشخصيته وانسانيته .

وبهـذا المعنى يرتبط الفنانون الحـقـيـقـيون بعـصـرهـم إلى درجة أنهم لا يستطيعون أن يتواصلوا منفصلين عنه . وبهذا المعنى أيضا يخضع الابداع

للموقف التاريخي ويتأثر به ! ذلك أن الوعي الذي يكتسب في الابداع ليس هو المستوى السطحي لعملية التعقل المتموضعة objectified ،ولكنه مواجهة مع العالم على مستوى يلغي القسمة الى ذات وموضوع . ولاعادتنا تعريفنا للابداع بألفاظ أخرى نقول إن «الابداع هو مواجهة الانسان الواعي بشدة مع عالمه» .

* * *

الفصل الثالث

الابداع واللاشعور

ليس منا من لم يستخدم من حين إلى آخر تعبيرات مثل : « وبغتة انبثقت فكرة »أو« جاءت فكرة على نحو غير متوقع » أو« هبطت » أو« جاءت وكأنها من حلم » أو« فجأة خطرت لى » .هذه طرائق متنوعة لوصف تجربة مشتركة : إنطلاق الأفكار من عمق كامن تحت سطح الوعى . وسأطلق على هذا المجال اسم« اللاشعور » بوصفه جامعا لماتحت الشعور Subconscious ، وماقبل الشعور Preconscious ولأبعاد أخرى تحت مستوى الوعى .

وعندما استخدم كلمة « اللاشعور » ، فأنا أعنى بالطبع من حيث أنها إختزال . فلا وجود لشئ هو« اللاشعور » ، بل هو بالأحرى الأبعاد اللاشعورية(أو الجوانب أو المصادر Sources) فى التجربة . وأنا أعرف هذا اللاشعور بوصفه **إمكانات الوعى أو الفعل التى لا يستطيع الفرد تحقيقها فى الواقع أو التى لن يحققها** . هذه الامكانات هى مصدر ما يمكن أن نسميه« بالابداع الحر » . وارتياد ظواهر اللاشعور له علاقة خلاّبة بالابداع . فما هى طبيعة الابداع وملامحه التى تستمد مصدرها فى تلك الأعماق اللاشعورية من الشخصية ؟

-١-

أود أن نبدأ إرتيادنا لهذا الموضوع بأن أقص حدثا وقع فى تجربتى عندما كنت طالبا متخرجا أقوم بالبحث عن « معنى القلق » The meaning of Anxiety ، درست القلق فى طائفة من الأمهات غير المتزوجات وكنّ شابات حوامل في أواخر سن المراهقة Teens وأوائل العشرينات من أعمارهن يعشن فى ملجأ للحماية Shelter home في مدينة نيويورك . (١) وكنت قد توصلت إلى افتراض قوى سليم عن القلق يَرْضى عنه أساتذتى ، وأرضى أنا عنه وهو أن الاستعداد السابق أو القابلية للقلق فى الأفراد يتناسب مع درجة رفض أمهاتهم لهم . وكان هذا الفرض مقبولا بوجه عام فى التحليل النفسى وعلم النفس وافترضت أن قلق أمثال هاتيك النسوة الحوامل يمكن أن نتتبع حالاتهن ابتداء من الموقف المنشئ للقلق . من حيث أنهن غير متزوجات وحوامل فى الوقت نفسه ، وعندئذ أستطيع أن أدرس المصدر الأصلى لقلقهن - وأعنى به رفض الأمومة - فى مزيد من الصراحة .

وهنا اكتشفت أن نصف هؤلاء النسوة يصلحن لافتراضى على نحو بديع .أما النصف الآخر فلم يكن يصلح له على الاطلاق . وهذا النصف الأخير كان يضم نسوة من هارلم ومن « الجانب الشرقى الأدنى » Lawer East Side وكانت أمهاتهن قد رفضنهن رفضا قاطعا . وكانت إحداهن - وسأسميها هيلين -

---

(١) كان ذلك فى منتصف الأربعينات عندما كانت المرأة الحامل غير المتزوجة ظاهرة شائنة أكثر من الآن بكثير .

تنحدر من أسرة تتألف من إثنى عشر طفلا طردتهم أمهم من المنزل فى أول أيام الصيف للاقامة مع أبيهم ، ويعمل مشرفا على مركب لنقل البضائع عبر نهر الهدسون . وكانت هيلين قد حملت من أبيها ، وأثناء إقامتها فى « الملجأ » كان يقيم فى سجن سينج سينج متهما باغتصاب لشقيقتة هيلين . وكانت هيلين تقول لى مثلما تقول مثيلاتها من هذه المجموعة . « نواجه متاعب ، ولكننا لا نعبأ » .

كان هذا شيئا فى غاية من الغرابة بالنسبة لى ، وقضيت وقتا طويلا لكى أصدق هذه المعلومات . غير أن الحقائق كانت تبدو واضحة وبقدر ما أستطيع أن أقوله استنادا إلى اختبارات رورشاخ Tat (اختبار تفهم الموضوع) *، وإلى اختبارات أخرى استخدمتها - لم تكن هؤلاء النسوة المرفوضات رفضا قاطعا يتحملن أية درجة غير عادية من القلق . وعندما طردتهن أمهاتهن من المنزل ، اتخذن أصدقاء هن ببساطة من شباب الحى الذى يعشن فيه . وبالتالى لم يكن هناك الاستعداد السابق أو القابلية Predisposition للقلق الذى توقعناه وفقا لما نعرفه فى علم النفس .

كيف يكون هذا ؟ أتكون المرأة المرفوضة التى لم تعان القلق قد أصبحت متحجرة ، متبلدة الحس بحيث لم تشعر بالرفض ؟ تبدو الاجابة على هذا أنها « كلا » بكل وضوح . هل كنَّ أنماطا مرضيةً نفسيا ، أو مرضية إجتماعيا ، وليست لهن تجربة فى القلق ؟ كلا ، هذه المرة أيضا ، وأحسست بأننى وقعتُ أنا نفسى فى مشكلة لا حل لها .

---

* وهو الاختصار بالحروف الأولى Thematic Apperceptian Test

وذات يوم ، في ساعة متأخرة ، نحيّت كتبي وأوراقي جانبا في المكتب الصغير الذي كنت أشغله في ذلك الملجأ ، وسرت في الشارع صوب نفق المترو كنت مُجهدا ، فحاولت أن أزيح عن ذهني هذه المسألة المتعبة برمتها وبعد حوالي خمسين قدما من المدخل الذي يؤدي إلى محطة المدرسة الانجليزية ، خطر على بالي فجأة أن هؤلاء النسوة اللواتي لا ينسحب عليهن فرضي **ينتمين جميعا إلى طبقة البروليتاريا** . وما أن هبطت هذه الفكرة على رأسي . حتى تدفقت أفكار أخرى .. وأظن أنني لم أخط خطوة أخرى في مسيرتي الجانبية حتى تكونّ فرض آخر بأكمله في عقلي . وأدركت أن نظريتي كلها يجب أن تتغير ورأيت في هذه اللحظة أن رفض الأم لابنتها ليس هو الصدمة الأولى التي كانت مصدرا للقلق ؛ وإنما هي **الرفض الذي يدور حوله الكذب** .

كانت الأمهات المنتميات إلى طبقة البروليتاريا يرفضن أطفالهن ، غير أنهن لم يكن يعترفن بهذا . الأطفال يعرفون أنهم مرفوضون ، ويتسكعون في الشوارع ويجدون رفقاء ورفيقات آخرين .لم يكن هناك أي خداع في موقفهم . وكانوا يعرفون عالمهم – سواء كان سيئا أو حسنا – ويستطيعون أن يواجهوا أنفسهم فيه . أما بنات الطبقة المتوسطة فكانت عائلاتهن تكذب عليهن دائما وكانت أمهاتهن ترفضنهن وهن يتظاهرن بحبهن كان هذا بحق هو مصدر قلقهن ، لا مجرد الرفض ورأيت في هذه الطريقة اللحظية التي تتسم بها الاستبصارات النابعة من تلك الأغوار العميقة أن القلق **يأتي من عدم استطاعتك معرفة العالم الذي تعيش فيه ، من عدم قدرتك على توجيه نفسك في وجودك الخاص** .واقتنعت هناك وأنا في الشارع ، وازددت إقتناعا– بالفكر والتجربة اللذين أعقبا ذلك – بأن هذه النظرية أفضل وأدق ، وأكثر إتساقا .

— ٢ —

ماذا كان يجرى في تلك اللحظة التى انبثقت فيها هذه النظرية ؟ لو اتخذنا التجربة التى طرأت لى كبداية ، لاحظنا أولا وقبل كل شئ أن هذه البصيرة اقتحمت عقلى الواعى ضد ما كنت أحاول التفكير فيه بطريقة عقلانية . كانت في حوزتى دعوى سليمة صحيحة وكنت أجتهد في محاولة إثباتها غير أن اللاشعور تدخلّ **معترضا على الاعتقاد الواعى الذى كنت أتشبث به .**

وكان كارل يونج Carl Yung يشير في كثير من الأحيان إلى أن هناك إستقطابا ، نوعا من التضاد بين التجربة اللاشعورية وبين الشعور . وكان يعتقد أن العلاقة بينهما تعويضية : الشعور يتحكم في أهواء وتقلبات اللاشعور الوحشية اللامنطقية ، بينما يحافظ اللاشعور على ألا يجف الشعور في العقلانية المبتذلة الخاوية القاحلة . وهذا التعويض يعمل أيضا على مشكلات خاصة : فلو أننى كنت عاكفا بوعى ومتوغلا في اتجاه واحد بالنسبة لقضية ما ، فإن لاشعورى يميل إلى الاتجاه الآخر ، وهذا بالطبع هو السبب الذى يجعلنا نقاتل قتالا قطعيا (دجماطيقيا) مسرفا من أجل فكرة حين نكون منقسمين على أنفسنا لاشعوريا بشكوك تساورنا حول هذه الفكرة . وهذا أيضا هو السبب الذى يجعل أشخاصا مختلفين مثل القديس بولس على طريق دمشق والسكير في الحانة تعتريهم تلك الانقلابات الروحية المباغتة ذلك أن الجانب اللاشعورى المكبوت في الجدل العقلى يبتهج (اذا جاز لى هذا التعبير) بهذا التفجير والتدمير لكل مانتمسك به بصرامة في تفكيرنا الواعى .

وليس ما يحدث في هذا البزوغ هو مجرد النمو ، بل هو شئ أشد دينامية

بكثير . وهو ليس مجرد اتساع في الوعي ، بل الأحرى أنه نوع من المعركة . فثمة صراع دينامي يجرى داخل شخص ما بين ما يفكر فيه عن وعي من ناحية ، وبين شئ من البصيرة ، أو المنظور الذى يناضل لكي يولد ، من ناحية أخرى . وبعدئذ تولد البصيرة ممتزجة بالقلق والشعور بالذنب ، وبالفرح والرضا اللذين لا ينفصلان عن إخراج فكرة جديدة أو رؤية إلى حيز الواقع .

والشعور بالذنب الذى يكون عندما يحدث هذا البزوغ Break.through (أو الانبثاق) مصدره هو أن البصيرة لا بد أن تدمر شيئا ما . بصيرتي دمرت افتراضي الآخر ، وسوف تدمر ما كان يعتقده عدد من أساتذتي ، وهذه حقيقة شغلتني إلى حد ما . فأينما يكون ثمة بزوغ لفكرة ذات دلالة في العلم ، أو بشكل جديد مهم في الفن ، فإن الفكرة الجديدة تدمر ما يعتقد كثير من الناس أنه جوهرى لبقاء عالمهم العقلي والروحي . هذا هو مصدر الشعور بالذنب في العمل الخلاّق الأصيل وكما لاحظ بيكاسو ، « كل فعل من أفعال الابداع هو في المقام الأول فعل من أفعال الهدم » .

وهذا البزوغ يحمل في ثناياه أيضا عنصرا من عناصر القلق فهو لم يهدم افتراضي السابق فحسب ، بل زعزع علاقتي بعالمي الذاتي أيضا . وفي مثل هذه الأوقات أجدني ملزما بالبحث عن أساس جديد ، لا أدرى عن وجوده شيئا . وهذا هو مصدر الشعور بالقلق الذى يأتى في لحظة البزوغ ؛ وليس من الممكن أن تظهر فكرة جديدة دون حدوث هذا الاهتزاز بدرجة ما .

وعبر هذا الشعور بالذنب والقلق – كما ذكرت آنفا – هناك ذلك الشعور الرئيسى الذى يصاحب البزوغ وهو شعور الرضا . لقد رأينا شيئا جديدا وغمرنا الفرح .... فرح مشاركتنا فيما يسميه علماء الفيزياء والعلوم باسم « تجربة الرشاقة » (أو الروعة) Elegance .

— ٣ —

شئ ثانٍ حدث في بزوغ هذه البصيرة وهو **أن كل شئ حولى أصبح بغتة واضحا كل الوضوح** . و في استطاعتى أن أتذكر أنه في الشارع المعينّ الذى سرت فيه كانت المنازل مطليةً بأخضر باهت قبيح بحيث آثرت أن أنسى ذلك فورا ، وهذا شئ سوىٌ . غير أنه بفضل وضوح هذه التجربة ، صارت الألوان جميعا من حولى أكثر حدة وانطمست في تجربتى ، وما برح ذلك الأخضر القبيح حاضرا في ذاكرتى و في اللحظة التى انبعثت فيها تلك البصيرة ، تغلّف العالم بنوع خاص من الشفافية واكتسبت رؤيتى وضوحا خاصا . وأنا مقتنع بأن هذا هو المصاحبة المعتادة لانبثاق التجربة اللاشعورية في الوعى . وهنا نجد مرة أخرى شطرا من السبب الذى يجعل التجربة تفزعنا إلى هذا الحد : فالعالم سواء في الداخل أو الخارج يكتسب شدة يمكن أن تكون طاغيةً لفترة من الزمن . وهذا جانب واحد مما نسميه « الَوجْد » – أعنى التوحيد بين التجربة اللاشعورية وبين الشعور ، وهو اتحاد لا يكون مجردا ، بل هو اندماج دينامى فورى .

وأحب أن أؤكد على أننى لم أحصل على بصيرتى وكأنما كنت أحلم ، مع بقائى أنا والعالم من حولى في حالة من العتمة والضباب . وهناك تصور خاطئ شائع بأن الادراك يكون بليدا حين يمر بهذه الحالة من البصيرة ، غير أننى أعتقد أن الادراك الحسى يكتسب بالفعل مزيدا من الحدة ومن الحق أن جانبا منه يشبه الحلم من حيث أن الذات والعالم يصبحان أشبه بالكاليدوسكوب (أو المشكال) ، غير أن هناك جانبا آخر من التجربة هو الادراك الحسى الحاد ، والوضوح

والشفافية في علاقتنا بالأشياء المحيطة بنا .إذ يصبح العالم جليا لا سبيل إلى نسيانه . وهكذا يقتضى بزوغ المادة من الأبعاد اللاشعورية ارتفاعا في التجربة الحسية .

ونستطيع بكل تأكيد أن نقوم بتعريف التجربة كلها التى نتحدث عنها بأنها **حالة من الوعى الحاد** . واللاشعور هو بُعْد الأعماق للشعور ، وعندما ينبثق إلى الشعور في هذا النوع من الصراع الاستقطابي ، تكون النتيجة تقويةً للوعي . فلا يرفع من قدرة المرء على التفكير فحسب ، بل يضفى مزيدا من الرهافة والحدة على العمليات الحسية ، وهو يعمل على تقوية الذاكرة بكل تأكيد .

ثمة شئ ثالث نلاحظه عند حدوث مثل هذه البصائر وهو أن البصيرة لا تخطئ ولا تضل أبدا ، وإنما تأتى **وفقا لنموذج أحد عناصره الجوهرية هو التزامنا الخاص نفسه** . والانبثاق لا يأتى بمجرد أن « نأخذ الأشياء برفق » ، و« بأن ندع اللاشعور يقوم بصنعه » والأحرى أن البصيرة تتولد من المستويات اللاشعورية في المناطق التى نكون فيها شعوريا أشد ما نكون التزاما . وقد واتتنى البصيرة عن تلك المشكلة في اللحظة التى كنت قد طرحت فيها كتبى وأوراقى بعيدا في ذلك المكتب الذى كنت أحتله ، تلك المشكلة التى كرست لها أفضل فكرى الواعى النشط ومعظمه . وجاءت الفكرة ، الشكل الجديد الذى فرض حضوره بغتة .. **جاءت لتكمل صيغة (جشتالت Gestalt) ناقصة كنت أتصارع معها في إدراكى الواعى** ويستطيع المرء أن يتحدث بدقة عن هذا الجشتالت الناقص ، هذا النموذج الذى لم ينته ، هذا الشكل الذى لم يتشكل بوصفه مكونًا « للنداء » الذى أجاب عليه اللاشعور .

والسمــــة الرابعة لهذه التجربة هى أن **البصـيـرة تأتى في لحظـــة انتقـــال بين العمل والاسترخاء** . فهى تأتى في فترة الراحة في مراحل بذل المجهود الإرادى وقد وافتنى هذه الانبــثاقة عـندمـا نحيّت كتـبى وكنت أتمشى متجـها صوب النفق ، وذهنى بعيد كل البعد عن هذه المشكلة . ويبدو كأن التقليب الشـديد للمشكلة ، والتفكير فيـها ، ومصارعتها يبدأ ويدفع عمليـة التفـكير إلى الاستمرار : غير أن شطرا من النموذج الذى يختلف عما أحاول العمـــل فيـــه هو المجاهـدة لكي يولد الحـــل . ومن ثمّ كان ذلك التوتر الذى ينطــوى عليــه النشــاط الخـلاّق . ولو أننا كنا مـتـصلبين أكـثـر من اللازم وقطعـــيين ، أو مقيـــدين بالنتائج السابقة فلن ندع هذا العنصر الجديد يظهر في شعـــورنا أبـــدا ، ولـن نـــدع أنفسنـا تــدرك أبدا تلك المعرفة التى توجد فينا على مستوى آخـــر . غير أن البصـــيرة لا يمكن أن تولد في كثـــير من الأحيـــــان إلا بعـد أن يسـترخى التـوتر الواعى ، والتـــناول الواعى . ومــن هـــنا كـــانت تلك الظـــاهرة المعروفـة بأن البـــزوغ اللاشعـورى يتطـــلب تــناوبا بين العـــمل الشعــورى المكثف وبـين الاســترخـاء ، بحيث تحـــدث البصيرة اللاشعـــورية – كما كان الأمر في حالتى – في اللحظــة الانتقالية في معظـــم الأحيـــان .

وقـد ســـأل آلبـرت آينشـتين Albert Einstein أحـد أصـدقـائى في برنسـتـون ذات مرة : « لماذا تواتينى أفـضل أفكــارى فـى الصبـاح أثناء حـلاقـتى ؟ » وأجـاب صـاحـــبى ، كـمـا حـاولت أن أقــول هنا : إن العـــقل يحـــتـاج في كثـير من الأحـــيان إســترخـاء من الضـغوط البـاطــنة – أن يتحـــرر في أحـــلام اللـــيل أو أحـلام النهـار – وذلك حـتى يتـيح الظـــهـور للأفكار غير المألوفة .

— ٤ —

فلنبحث الآن في تجربة أشد تعقيدا وثراءً من تجربتي ، تجربة واحد من أعظم الرياضيين في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين هو چول هنرى بوانكارية Gules Henri Poincaré . ففي سيرته الذاتية يخبرنا بوانكارية بوضوح يدعو إلى الاعجاب ، كيف كانت تخطر له استبصارته ونظرياته الجديدة ، ويصف في جلاء الظروف التي أحاطت بإحدى « انبثاقاته » .

« خمسة عشر يوما وأنا أجاهد لإثبات أنه لا يمكن أن توجد أية دوال شبيهة بتلك التي أطلقت عليها منذ ذلك الحين دوال« فوكس » Fuchsian funchtians وكنت حينذاك جاهلا أشد الجهل ؛ ففي كل يوم كنت أجلس إلى مكتبي فأمكث ساعة أو ساعتين ، محاولا إجراء عدد كبير من التركيبات دون أن أبلغ أية نتيجة وذات يوم ، وعلى خلاف عادتي ، احتسيت قدحا من القهوة السوداء ، فلم أستطع النوم ، وتصاعدت الأفكار في حشود متزاحمة ، وشعرت بها تتصادم حتى تلاحم زوجان من هذه التركيبات ليؤلفا توليفة ثابتة . وما أن أشرق صباح اليوم التالي حتى كنت قد برهنت على وجود فئة من الدوال الفوكسية ، وهي التي تأتي من المجموعات فوق - الهندسية Hypergeometric ولم يتبق أمامي سوى أن أسجل النتائج ، ولم يستغرق هذا العمل سوى بضع ساعات (٢) .

---

(٢) هنرى بوانكارية ، « الابداع الرياضى » من كتابه أساس العلم « Faundation of Science ترجمة چورج بروس هالستد في « عملية الابداع » الناشر Brewester Grhiselin (نيويورك ، ١٩٥٢)

وكان لم يزل شابا ، فاستُدعِيَ للخدمة العسكرية ، وظل بضعة أشهر لا يحدث فى تفكيره شئ . وذات يوم ، كان على وشك أن يستقل حافلة فى إحدى مدن جنوب فرنسا ، وهو يتبادل الحديث مع جندى آخر . وما كاد يضع قدمه على درجة السلم – وهو هنا يحدد اللحظة بالضبط – حتى بزغ بغتة فى عقله الجواب على كيفية ارتباط هذه الدوال الرياضية الجديدة التى اكتشفها بالرياضة التقليدية التى كان يعمل بها من قبل . وعندما قرأت تجربة بوانكاريه التى وَقَعت بعد الحدث المذكور آنفا - الذى جرى فى حياتى – صدمنى مدى التماثل فى هذه الدقة الخاصة والوضوح . وصعد بوانكاريه السلم ، ودخل الحافلة ، وواصل بلا توقف محادثته مع صديقه ، ولكنه كان مقتنعا تماما وفوريا بالطريقة التى ترتبط بها تلك الدوال بالرياضيات العامة .

ولنستمر فى قسم آخر من ترجمته الذاتية بعد عودته من الخدمة العسكرية : « صرفتُ انتباهى بعد ذلك إلى دراسة المسائل الحسابية دون نجاح يذكر ، ودون أية شبهة فى اتصالها بأبحاثى السابقة . وحين أصابنى الاشمئزاز من إخفاقى ذهبت لقضاء أيام قلائل على شاطئ البحر ، واتجهت بتفكيرى إلى شئ آخر وذات صباح أثناء سيرى على جُرُف عالٍ ، خطرت لى الفكرة بنفس سمات الايجاز والمباغتة واليقين الفورى ، وهى أن التحولات الحسابية للصيغ التربيعية الثلاثية غير المحددة مطابقة مع أشكال الهندسة اللا إقليدية . » (٣)

وهنا يسأل بوانكارية وقد تحول إلى نفسانى فى هذه اللحظة .. يسأل نفسه السؤال الذى وضعناه آنفا : ماذا يجرى فى العقل بحيث تنبثق هذه الأفكار فى هذه اللحظة ؟ وإليكم ما يقترحه للإجابة على سؤاله :

---

(٣) المرجع السابق نفسه ، ص ٣٧ .

« إن أول ما يدهشنى هو الظهور المباغت لهذه الاستنارة ، هذه العلاقة الجلية على عمل طويل لا شعورى سابق . والدور الذى يقوم به هذا العمل اللاشعورى في الاختراع الرياضى شئ لا جدال فيه ، ومن الممكن العثور على آثاره في حالات أخرى يكون فيها أقل وضوحا . وكثيرا ما يعمل المرء في مسألة صعبة ، ولكنه لا يتمكن من إنجاز شئ طيب من الهجمة الأولى ؛ ثم يلجأ إلى الراحة طالت أو قصرت ، ثم يجلس من جديد للعمل . و فى أثناء نصف الساعة الأول ، لا يعثر على شئ ، كما كان الحال من قبل وعلى حين غرة تعرض الفكرة الحاسمة نفسها على العقل . وربما قيل إن الجهد الواعى كان أكثر لأنه انقطع وقتا ما ، وأن الراحة أعادت إلى الذهن قوته ونضارته . (٤)

أيكون ظهور الاستنارة راجعا إلى التخلص من التعب ، أعنى مجرد الاخلاد إلى الراحة ؟ يجيب بوانكارية : كلا .

« من الأرجح أن هذه الراحة كانت ممتلئة بالعمل اللاشعورى ، وأن نتيجة هذا العمل قد كشفت عن نفسها فيما بعد لعالم الهندسة كما هو الحال فى الحالات التى ذكرتها ، وكل ما فى الأمر ، أن هذا التجلى بدلا من أن يأتى أثناء المشى أو رحلة قد حدث أثناء فترة من العمل ، ولكن مستقلا عن هذا العمل الذى يقوم بدور الحافز ، وكأنه المهماز المنبّه للنتائج التى تم التوصل إليها فعلا أثناء الراحة ، ولكنها بقيت لا شعورية ، لكى تتخذ الشكل الواعى » (٥)

ثم يواصل بتعقيب آخر ثاقب الفكر على الجوانب العملية للانبثاق فيقول :

---

(٤) المرجع السابق ، ص ٣٨
(٥) المرجع السابق

« ثمة ملاحظة أخرى لابد من ذكرها عن شروط هذا العمل اللاشعورى : فمن الممكن ، ويقينا هو شئ مثمر ، إذا سبقه من ناحية وأعقبه من ناحية أخرى بمرحلة من العمل الواعى . فهذه الالهامات المفاجئة (والأمثلة التى ذكرناها فعلا تكفى لاثبات ذلك) لا تهبط أبدا إلا بعد بضعة أيام من الجهد الإرادى الذى يبدو لا مجديا على الاطلاق ، وحين لا يأتى مطلقا شئ له قيمة ويبدو أن المرء قد ضل طريقه تماما . هذه الجهود نتبين أنها لم تكن عقيمة كما يتبادر إلى ذهن المرء ؛ ولكنها ظلت تدفع الآلة اللاشعورية إلى الاستمرار فى العمل ، وبدون تلك الجهود لم تكن هذه الآلة لتتحرك ، ولا كانت أنتجت شيئا على الاطلاق . (٦)

فلنحاول تلخيص أهم النقاط التى وردت آنفا فى شهادة بوانكارية فهو يرى سمات التجربة كالآتى :

(١) صنعة المباغتة فى الاستنارة ؛ (٢) أن البصيرة قد تحدث ، وهى **لا بد** أن تحدث إلى حد ما فى مضاد ماتمسك به المرء عن وعى من النظريات ؛ (٣) وضوح الحدث والمشهد الذى يحيط به كله؛ (٤) **إقتضاب ودقة** البصيرة مع اليقين الفورى من التجربة . وتكملة للشروط العملية التى يذكرها بوصفها ضرورية لهذه التجربة هناك (٥) العمل الشاق على موضوع البحث **السابق علي الإنبثاق** ؛ (٦) فترة من **الراحة** يتاح فيها « للعمل اللاشعورى للتقدم بطريقته الخاصة التى يحدث بعدها الانبثاق (وهى حالة خاصة متفرعة من النقطة العامة) " (٧) ضرورة التناوب بين العمل والاسترخاء ، بحيث تأتى البصيرة غالبا فى لحظة الانقطاع بين الحالتين ، أو على الأقل خلال تلك اللحظة .

هذه النقطة الأخيرة مهمة بوجه خاص وهى شئ من المحتمل أن كل إنسان قد

---

(٦) نفس المرجع السابق .

تعلمه : فالأساتذة يحاضرون بمزيد من الالهام إذا تناوبوا بين وجودهم فى الفصل وخروجهم إلى شاطئ البحر من حين إلى آخر ؛ والمؤلفون يكتبون كتابة أفضل لمدة ساعتين – كما إعتاد ماكولىMacoulay أن يفعل – ثم يقذفون حلقات الرمى ، ليعودوا بعد ذلك لكتابتهم . ولكن من المؤكد أن الأمر يحتاج إلى أكثر من مجرد التناوب الآلى .

وأظن أن هذا التناوب فى يومنا هذا بين مكان السوق والجبل يتطلب القدرة على **الاستخدام البناء للعزلة** .إنه يتطلب أن نكون قادرين على الانسحاب من عالَم « شديد الوطأة علينا » ، أن نكون قادرين على إلتزام الهدوء بحيث ندع العزلة تعمل من أجلنا وفينا . ومن خصائص زماننا أن كثيرا من الناس يخشون العزلة : فأن يكون المرء وحيدا هذه علامة على أنه فاشل إجتماعيا ، إذ لا يمكن أن يكون المرء وحيدا إذا كان يستطيع أن يقدّم يد العون . وكثيرا ما يخطر لى أن الناس الذين يعيشون فى مدنيتنا الحديثة المحمومة ، وسط الضجيج الدائم الذى ترسله الاذاعة والتليفزيون مستسلمين لكل أنواع المنبهات سواء كانت من الصنف السلبى كالتليفزيون ، أو من الصنف الأكثر إيجابية كالمحادثة والعمل والنشاط ، هؤلاء الناس الذين تحاصرهم المشاغل الدائمة يجدون مشقة بالغة فى أن يدعوا الاستبصارات تنبثق من أعماق اللاشعور . وبالطبع حين يخشى الفرد من اللامعقول ، أعنى من الأبعاد اللاشعورية للتجربة ، فإنه يحاول أن يكون فى أشد حالات الانشغال ، ويحاول أن يحتفظ بأقصى ضجة ممكنة من حوله. ومحاولة تجنب القلق الناجم عن العزلة باللجوء إلى التلهية المثيرة الدائمة هى ما يشبهه كيركجور – تشبيها بديعا – بالمستوطنين فى الأيام الأولى لأمريكا الذين اعتادوا الضرب على الصوانى والحلل اثناء الليل ليحدثوا من الضجة ما يكفى لطرد الذئاب بعيدا عنهم .

ومن الجلى أننا إذا شئنا أن تطفو إلينا الاستبصارات من لا شعورنا ، فأننا بحاجة إلى أن نكون قادرين على الاستسلام للعزلة .

وأخير يتساءل بوانكاريه : ما الذى يحدّد بزوغ هذه الفكرة المعينة من اللاشعور ؟ لماذا هذه البصيرة المعينة هى أدق إجابة تجريبية ممكنة ؟ كلا . هذا هو مايجيب به بوانكاريه . أيكون ذلك لأن هذه البصيرة هى ما يمكن أن تنجح من الناحية البرجماتية ؟ كلا هذه المرة أيضا وما يقترحه بوانكاريه بوصفه العنصر الانتقائى الناتج عن هذه البصيرة المعينة يبدو لى على نحو من الأنحاء أهم نقطة وأحكمها فى تحليله كله :

« التركيبات المفيدة (التى تبزغ من اللاشعور) هى بالضبط أجملها ، أعنى أقدرها على إمتاع تلك الحساسية الخاصة التى يعرفها الرياضيون جميعا ، والتى يجهلها غيرهم جهلا تاما بحيث يغريهم بالابتسام عليها ....

ومن بين الأعداد الكبيرة من التوليفات التى صنعت عشوائيا بواسطة الذات المتسامية ، يظل معظمها بلا أهمية وبلا نفع ؛ وهذا هو السبب عينه بالضبط الذى يجعلها أيضا دون تأثير على الحساسية الجمالية . ولن يدركها الوعى أبدا ؛ ولا يتسم بالانسجام سوى بعض منها ، وبالتالى ، تكون فى الحال مفيدة وجميلة . وتكون قادرة على المساس بهذه الحساسية الخاصة لرجل الهندسة التى تحدثت عنها آنفا ، والتى إن أثيرت مرة ، فسوف تجذب الانتباه إليها ، ومن ثمّ تتيح لها الفرصة لكى تصبح واعية . (٧)

---

(٧) نفس المرجع ، ص ٤٠ .

وهـذا هو الـذى يدعو الرياضـيين والفيزيائـيين للحـديث عن « جماليات » Elegance نظرية ما . والمنفعة تأتى فى المرتبة الثانية كجـزء من صفة الجمال فالانسجام الذى يسرى فى شكل داخلى ، والاتساق الباطن فى نظرية ما ، وسمة الجمال التى تمس حساسيات المرء .. هذه كلها عوامل دالة تحدّد سبب ظهور فكرة معينة . وبوصفى محللا نفسيا لا أستطيع سوى أن أضيف أن تجربتى فى مساعدة الناس ليصلوا إلى بصائر تكشف عن هذه الظاهرة وهى أن البصائر لا تبزغ أساسا لأنها « صادقة عقليا » أو لأنها مفيدة ، ولكن لأن لها شكلا معينا ، شكلا جميل لأنه يكمل « الجشتالت » (الصورة) الناقصة .

وعندما يحدث هذا الانبثاق للبصيرة المبدعة فى الوعى ، نكتسب هذا الاقتناع الذاتى بأن الشكل ينبغى أن يكون على هذا النحو لا على ذاك . فمن السـمات المميزة للتجربة المبدعة أنها تصدمنا على أنها حق مع هذا « اليقين المباشر » الذى تحدث عنه بوانكاريه . ونعتقد بأنه لا وجود لشئ آخر يمكن أن يكون حقيقيا فى ذلك الموقف ونتعجب لماذا كنا بهذا الغباء بحيث لم نره من قبل . والسبب بالطبع هو أننا لم نكن مهيأين نفسيا لرؤيته ولم نكن نستطيع بعد أن نقصد تلك الحقيقة الجديدة أو الشكل المبدع فى الفن أو فى النظرية العلمية .لم نكن متفتحين بعد على المستوى القصدية Intentionality .غير أن « الحقيقة » نفسها كانت ببساطة – وهذا يذكرنا بما دأب البوذيون من طائفة « زن » على ترديده – وهو أنه فى تلك اللحظات تنعكس وتتجلى حقيقة الكون لا تعتمد على ذاتيتنا الخاصة وحدها ، وكأن الأمر لا يزيد على كون عيوننا مغمضة ثم نفتحها بغتة ، لنجد الحقيقة أمامنا كأبسط ماتكون . ولهذه الحقيقة الجديدة شئ من صفة الثبات والأبدية . والتجربة التى مؤداها « أن هذه هى

الحقيقة وأنه من العجيب أننا لم نرها بسرعة من قبل » قد تكون لها صفة دينية مع الفنانين . وهذا مايدعو كثيرا من الفنانين أن يشعروا بأن ثمة شيئا مقدسا يحدث حين يرسمون ، ثمة شئ فى فعل الابداع أشبه بالوحى الدينى .

— ٥ —

والآن نبحث بعض المعضلات التى تنشأ من العلاقة بين اللاشعور وبين التقنيات والآلات . فما من مناقشة للإبداع واللاشعور فى مجتمعنا تستطيع أن تتجنب هذه المشكلات الصعبة المهمة .

نحن نحيا فى عالم سيطرت عليه الميكنة بدرجة عالية تدعو إلى الدهشة . والظواهر اللاعقلية اللاشعورية تشكلّ دائما تهديدا لهذه الميكنة . وقد يكون الشعراء مخلوقات تبعث البهجة فى المروج والمراسم ، ولكنهم يمثلون أخطارا على مستوى نظام التجميع Assembly line . ذلك أن الميكنة تتطلب المشابهة ، والانتظام ، والقابلية للتنبؤ ؛ أما هذه الحقيقة بالذات التى تؤكد أن الظواهر اللاشعورية تتصف بالأصالة واللامعقولية ، فهذا يجعلها بالفعل تهديدا محتوما للنظام والمشاكلة البورچوازيين .

هذا سبب من الأسباب التى دفعت الناس فى مدنيتنا الغربية الحديثة إلى الخوف من التجربة اللاشعورية اللاعقلية .ذلك أن الإمكانات التى تصعد إليهم من الآبار العقلية الأعمق لا تتلاءم ببساطة مع التكنولوجيا التى أصبحت أساسية لعالمنا . وما يصنعه الناس اليوم خوفا من العناصر اللامعقولة فى أنفسهم و فى غيرهم من الناس هو **أن يضعوا الأدوات والأساليب التقنية بين أنفسهم وبين العالم اللاشعورى** . وهذا الاجراء يحميهم من

أن تستولى عليهم الجوانب المخيفة المنذرة من التجربة اللامعقولة . وأنا على يقين من أن ماأقوله لن يُفهمْ على أننى ضد التقنية أو الأساليب الفنية أو الميكانيكية فى حد ذاتها . وإنما ما أقوله هو أن الخطر قائم دائما من أن تستخدم تقنيتنا كمنطقة عازلة بيننا وبين الطبيعة ، أو سداً بيننا وبين الأبعاد الأعمق فى تجربتنا . إذ ينبغى أن تكون الأدوات والأساليب الفنية امتدادا لوعينا ، غير أنها من الممكن أن تتحول فى يسر إلى **حماية** لنا من وعينا . وعندئذ تصبح الادوات عباره عن أساليب (ميكانيزمات) دفاعية وبخاصة ضد الأبعاد الأوسع والأعقد فى الوعى الذى نسميه اللاشعور ومن ثم تجعلنا تلك الميكانيزمات التقنية « غير واثقين فى دوافع الروح » على حد تعبير الفيزيائى هايزنبرج (٨) Heisenberg .

وقد أكدت المدنية الغربية منذ عصر النهضة على أهمية الأساليب التقنية والميكانيكية بصورة أساسية . فمن المفهوم إذن أن تصب دوافعنا المبدعة نحن وأجدادنا منذ عصر النهضة مرة أخرى فى قنوات لصنع الأشياء التقنية أى أن يتجه الإبداع صوب تقدم العلم وتطبيقه . مثل هذا التوجيه للابداع وراء أغراض تقنية ملائم على مستوى واحد ، ولكنه يفيد بوصفه دفاعا نفسيا على مستوى أعمق . وهذا معناه التشبث بالتكنولوچيا والإيمان بها والاعتماد عليها بحيث تتجاوز مجالها المشروع ، مادامت تستخدم أيضا كدفاع ضد مخاوفنا من الظواهر اللاعقلية . وهكذا يصبح نجاح الإبداع التقنى نفسه – وروعة هذا

---

(٨) ڤرنر – هايزنبرج « تمثل الطبيعة فى الفيزياء المعاصرة The Representation of Nature in Contemparary Physics – فى « الرمزية فى الدين والأدب » تحرير رولوماى (نيويورك ١٩٦٠) ص ٢٥٥ .

النجاح ليست فى حاجة إلى أن أشيد بها - تهديدا لوجوده نفسه .إذ أننا لو لم نكن منفتحين على الجوانب اللاشعورية اللاعقلية ، الانتقالية ، من الابداع ، فإن علومنا وتقنيتنا تكون قد ساعدت على أن تحول بيننا وبين ما سوف أسميه « إبداع الروح » Creativity of the spirit . وبهذه العبارة أعنى الإبداع الذى لا يمت بصلة إلى الاستخدام التقنى ؛ أى الابداع فى الفن ، فى الشعور ، فى الموسيقى ، وفى مناطق أخرى قامت لإمتاعنا وتعميق المعنى وتوسيعه فى حياتنا ، لا من أجل اكتساب المال أو زيادة القوة التقنية .

وإلى الحد الذى نفقد فيه هذا الابداع الروحى الحر الأصيل ، كما يتمثل فى الشعر والموسيقى والفن ، نفقد معه أيضا إبداعنا العلمى . ويخبرنا العلماء أنفسهم ، وبخاصة الفيزيائيون بأن الابداع فى العلم مرتبط بحرية البشر فى الابداع بمعناه الحر الخالص . ومن الواضح كل الوضوح فى الفيزياء الحديثة أن الكشوف التى أمكن الافادة منها فيما بعد فى مكاسبنا التقنية تمّت بعامة وفى المقام الأول لأن فيزيائيا ترك لخياله العنان واكتشف شيئا لمجرد متعة الاكتشاف فى حد ذاتها . بيد أن هذا الكشف يخاطر دائما بقلب نظرياتنا البديعة التى تعبنا فيها كثيرا من قبل رأسا على عقب ، كما حدث عندما عرض آنيشتين نظريته النسبية ، أو كما قدّم لنا هاينزنبرج مبدأه فى اللاتعين Indeterminacy والنقطة التى أعنيها هنا هى أكثر من التفرقة التقليدية بين العلم « البحت » pure والعلم « التطبيقى » applied إذ أن ابداع الروح يهدد - بل لا بد أن يهدد - بنية مجتمعنا المنظم وطريقتنا فى الحياة وافتراضاتهما السابقة وعقلانيتهما . ودوافعنا اللاشعورية اللاعقلية مُلْزمة بطبيعتها على أن تكون تهديدا لعقلانيتنا ، ومن ثمّ كان القلق الذى نعانيه أمرا لا مهرب منه .

وأنا لا أرى هنا أن الابداع الصادر عما قبل الشعور وعن اللاشعور ليس مهما فحسب للفن والشعر والموسيقى ؛ وإنما أرى أنه جوهرى على المدى الطويل لعلمنا أيضا فلو أننا انكمشنا من القلق الذى يترتب على ذلك ، وسددنا الطريق فى وجه التهديد المتولد عن هذه البصائر والأشكال الجديدة ، لم نجعل مجتمعنا متبذلا وأكثر خواءً بصورة مطّردة فحسب ، بل لقطعنا أيضا الينابيع المنبثقة من الجبال الصخرية الخشنة التى تمد جدول المياه ليصبح فيما بعد نهر الابداع الذى يسترفد منه علمنا . ولقد كان الفيزيائيون والرياضيون الجدد- لأسباب لا ينقصها الوضوح - كانوا أول من أدرك هذه العلاقة المتبادلة بين الاستثارة اللاشعورية اللاعقلية وبين الكشف العلمى .

دعنى أقدّم لك الآن تصويرا المشكلة التى نواجهها .. ظهرتُ عدة مرات فى التليفزيون ، فاسترعى انتباهى شعوران مختلفان .أحدهما كان الدهشة من أن كلماتى المنطوقة فى الاستوديو يمكن أن يستقبلها فى نفس اللحظة نصف مليون شخص جالسون فى حجرات المعيشة . والشعور الآخر هو أننى كلما واتتنى فكرة أصيلة ، وكلما شرعت فى تلك البرامج لمناضلة مفهوم جديد لم يتشكل بعد ، وكلما خطرت على بالى فكرة مبتكرة ربما عبرت حدود المناقشة ، كان البرنامج يتوقف عند هذه النقطة . ولست غاضبا على المشرفين الذين يفعلون ذلك ؛ فهم يعرفون حدود عملهم ، ويدركون أنه إذا كان ما يحدث فى البرنامج لا يتلاءم مع عالم المستمعين من چورچيا إلى وايومينج Wyoming ، فإن المشاهدين سوف ينهضون من مقاعدهم ، ويذهبون إلى المطبخ ، لإحضار قدح من الجعة ، ثم يعودون لتحويل القناة إلى فيلم من رعاة البقر .

وعندما تكون لديك الامكانات التى تضع تحت تصرفك وسائل الاتصال الهائلة

بالجماهير فإنك تميل حتما إلى الاتصال على مستوى نصف المليون شخص من المستمعين . وما تقوله ينبغى أن يكون له مكان فى عالمهم ، أو على الأقل ينبغى أن يكون معروفا جزئيا لهم . من المحتمّ إذن ، أن الأصالة وتعدّى الحدود والجِدة الأساسية للأفكار والصور ستكون مشبوهة على أحسن الفروض ، مرفوضة تماما على أسوئها . والاتصال بالجماهير الذى يعد أعجوبة من الناحية التقنية ، وشيئا جديرا بالتقدير والاعتزاز يمثل لنا خطرا حقيقيا ، خطرالنزعة الامتثالية Conformism ، نظرا لأننا نشاهد جميعا نفس الأشياء فى نفس الوقت فى مدن البلاد جميعا .هذه الحقيقة تلقى فى حد ذاتها عبئا فادحا على جانب الانتظام والتوحد وضد الأصالة والابداع المتحرر.

— ٦ —

وكما أن الشاعر تهديد للنزعة الامتثالية ، فهو أيضا تهديد مستمر للطغاة السياسيين .إذ تراه دائما على شفا تفجير نظام التجميع Assembly line الذى تهيمن عليه السلطة السياسية .

ولدينا براهين قوية مؤثرة على ما نقول فى روسيا السوفييتية وقد ظهر معظمها فى الاضطهاد والتطهير الذى عاناه الفنانون والكتاب فى عهد ستالين الذى كان يصاب بقلق مرضىّ حين يواجهه الخطر الذى يضعه اللاشعور المبدع متهددا نظامه السياسى . والحق أن بعض الطلبة يعتقدون أن الموقف الحالى فى روسيا يكشف عن صراع دائر بين العقلانية وبين مأسميناه « الابداع الحر » . وفى المقدمة التى كتبها چورچ ريڤى George Reavey لأعمال الشاعر الروسى يڤچينى يڤتوشنكو Yevgeny Yevtushenko يقول :

« ثمة شئ حول الشاعر وتعبيره الشعرى يجعل له تأثيرا رهيبا على بعض الروس ، وبخاصة على السلطات سواء كانت قيصرية أو سوفييتية . وكأن الشعر قوة لا معقولة ينبغى إلجامها واذلالها بل وتحطيمها . » . (٩)

ويذكر « ريفى » المصير المأساوى الذى لحق بكثير من الشعراء الروس ، ويذهب إلى « أن روسيا كأنما كانت تخاف من صورة ثقافتها الآخذة فى الاتساع ، وتشعر أنها مهددة بالضياع الممكن الذى قد يصيب هويتها النظرية البسيطة ، وأنها تحتاج بالضرورة إلى تحطيم كل ماهو أشد تعقيدا بوصفه أجنبيا عنها » وهو يشعر « بأن هذا قد يكون راجعا إلى اتجاه فطرى إلى النزعة الطهورية Puritanism .أو إلى رد فعل لشكل عتيق للنزعة الأبوية » أو لعله يرجع إلى الآثار الأليمة الحاضرة لانتقال مباغت جدا من السُخرة إلى التصنيع . وربما أثرت أيضا هذا السؤال وهو هل هناك بين الروس دفاع ثقافى ضد العناصر اللامعقولة فى أنفسهم ومجتمعهم أضعف مما يوجد عند غيرهم من الشعوب .ألا يعيش الروس فى أنفسهم ومجتمعهم فى الواقع على نحو أقرب إلى العناصر اللامعقولة من البلدان الأوروبية الأقدم ، ومن ثمّ كانوا أكثر تعرضا لتهديد اللامعقولية الجامحة غير المستأنسة مما جعلهم يبذلون مجهودا أضخم للتحكم فيها بواسطة التنظيم الصارم ؟

ألا يمكن أن يثار هذا السؤال نفسه عن الولايات المتحدة على نحو أكثر جدوى .أعنى ، أليس إلحاحنا على العقلانية البرجماتية ، وسيطرتنا

---

(٩) يفچينى يفتوشنكو ، شعر يفچينى يفتوشنكو ، ١٩٥٣ – ١٩٦٥ ترجمة چورچ ريفى (نيويورك ، ١٩٦٥) ، صفحات المقدمة من X إلى XI.

العملية . وطرائقنا السلوكية فى تطبيق دفاعاتنا الفكرية ضد العناصر اللامعقولة التى كانت قائمة على حدود مجتمعنا منذ مائة عام فحسب ؟

هذه العناصر اللامعقولة دائمة التفجر، ويتمثل معظمها - وفى هذا ما يثير دهشتنا البالغة - فى حرائق الغابات التى تشعلها الحركات الإحيائية للقرن التاسع عشر ، وفى قبائل كوكلوكس كلان Ku Klux Klan . وفى المكارثية ، إذا أردنا أن نقتصر على الأمثلة السلبية الرئيسية

غير أن هناك نقطة خاصة أحب أن أذكرها هنا عن انشغال الولايات المتحدة بـ « السلوك » . علوم الانسان فى أمريكا تسمى « العلوم السلوكية » Behavioral sciences . وقد أطلق على البرنامج القومى للرابطة السيكلوجية الأمريكية American Psychological Association « التوكيد على **السلوك** »، وإسهامنا الرئيسى الأصيل والتفصيلى الوحيد فى المدارس النفسية هو « **النزعة السلوكية** » Behaviorism فى مقابل كثير من المدارس الأوروبية مثل : التحليل النفسى ، والبنوية الجشطلتية ، وعلم النفس الوجودى .... إلخ . وقد سمعنا جميعا أثناء طفولتنا هذه العبارة : « راعى آداب السلوك Behave Yourself ! السلوك ! السلوك ! هذه العلاقة بين البيوريتانية Puritanism الأخلاقية وهذا الانشغال بالسلوك ليس مجرد توهم أو شئ عارض على الاطلاق .ألا يكون توكيدنا على السلوك أو أداء « اتجاهنا الفطرى إلى البيوريتيانية » كما يرى « ريفى » هو نفس الوضع فى روسيا ؟ وأنا فى وعى كامل بالطبع بالحجة القائلة بأنه كان لا بد لنا من دراسة السلوك لأنه الشئ الوحيد الذى يمكن أن ندرسه بشئ من الموضوعية بيد أنه يمكن أن يكون - وهو كذلك حقا - تحيزًا ضيق الأفق رُفع إلى مستوى المبدأ العلمى . ولو أننا قبلناه بوصفه افتراضا مسبقا ، ألا يقودنا ذلك إلى

إنكسار تعسفى لدلالة النشاط اللامعقول الذاتى بادخالها تحت قناع النتائج الخارجية ؟

وعلى أى حال فإن « ريڤى » يقرر أنه حتى إذا كان ستالين ميتا ، فإن موقف الشاعر فى روسيا مازال حَرِجاً ، لأن الشعراء الأصغر وبعض الشعراء الكبار الذين كمموا أفواههم منذ ذلك الحين ، اعتزموا التعبير عن مشاعرهم الحقيقية وتفسير الحقيقة كما يرونها .

وهؤلاء الشعراء لم يندوا بالاستبدال الفاسد للزيف بالحقيقة فى روسيا فحسب ، وإنما يحاولون تجديد شباب اللغة فى الشعر الروسى بتنقيتها من الكليشيهات السياسية و« صور الأب » . وفى أثناء الستالينية ، كان ذلك موضعا للإدانة بوصفه « تعايشا أيديولوجيا »Ideologial co - existence مع « العالم البورچوازى » ، وكان الشاعر ينتهى أمره لأى شئ« يبدو أنه يهدد النظام المغلق المنحصر للواقعية السوڤييتية » . والكارثة الوحيدة هى أن أى نوع من « النظام المغلق المنحصر » يحطّم الشعر مثلما يحطّم الفنون جميعا . ويمضى « ريڤى » قائلا :

« فى خطبة ألقاها الكسندر بلوك Alexander Blok الشاعر الروسى الكبير فى ١٩٢١ – ذكر أن « الطمأنينة والحرية أساسيان للشاعر لكى يحرّر الانسجام » .

غير أنه واصل خطبته قائلا :

« والسلطات السوڤييتية تنتزع منا طمأنينتنا وحريتنا . **ولا أعنى الطمأنينة الخارجية وإنما الطمأنينة الخلاقة** . كما لا أعنى الحرية الطفولية القائلة « إفعل ماتشاء » ، أو حرية تمثل دور الشخص

الليبرالى – وإنما الإرادة المبدعة – الحرية المستسرة . The secret freedom وها هو الشاعر يلفظ أنفاسه الأخيرة ، لأنه لم يعد هناك ما يتنفسه ؛ لقد فقدت الحياة معناها بالنسبة له » (١٠)

هذه صيغة قوية من الدعوى التى تقدمت بها ألا وهى : إن الابداع لا تقوم له قائمة (أى شرطه الأساسى الذى لا يقوم إلا به Sinequa ron) هو حرية الفنانين لاعطاء كل العناصر التى تدور فى نفوسهم القدرة على الانطلاق وحتى تنفتح إمكانية ما أسماه بلوك تسمية ممتازة بـ « الإرادة الخلاقة » (١١) والشطر السلبى فى بيان بلوك يصدق على الشعر فى عهد ستالين ، وكان سائدا فى الولايات المتحدة فى عهد مكارثى . وهذه « الطمأنينة المبدعة » « وتلك » الحرية المستسرة » هما بالذات مالا يستطيع الدجماطيقيون (القطعيون) التسامح معه . ويعتقد ستانلى كونتيز Stanley Kunitz أن الشاعر هو حتما خصم الدولة ويقول إن الشاعر هو الشاهد على إمكانية الوحى وهذا أمر لا يستطيع المتحجرون سياسيا قبوله .

والدجماطيقيون – من كل صنف ولون فى العلم والاقتصاد ، والأخلاق ، وكذلك فى السياسة – تتهددهم حرية الفنان الخلاّقة . وهذا موقف ضرورى محتوم وليس فى استطاعتنا أن نهرب من القلق الذى يساورنا من أن الفنانين – وفى زمرتهم الأشخاص المبدعون من كل نوع – هم المدمرون المكنون لنظمنا المنظمة على نحو بديع . ذلك أن الدافع الخلاّق هو الصوت الذى يتحدث ويعبّر عن الأشكال اللاشعورية وماقبل اللاشعورية ، وهذا التعبير هو بطبيعته ذاتها

---

(١٠) المرجع السابق ، ص VII (ص ٧ من المقدمة)

(١١) نفس المرجع ، من VIII إلى IX (من ص ٨ إلى ص ٩ من المقدمة)

تهديد للمعقولية والسيطرة الخارجية . ومن ثم يحاول الدجماطيقيون إقناع الفنان . وقد حاولت الكنيسة - فى مراحل معينة - أن تلجمه بموضوعات ومناهج مسبقة .أما الرأسمالية فتحاول احتواء الفنان بشرائه مثلما حاولت الواقعية السوفيتية أن تفعل مثل هذا بالحرمان أو العزل الاجتماعى . والنتيجة - وفقا لطبيعة الحافز الخلاّق ذاتها - قاتلة للفن ولو كان من الممكن التحكم فى الفنان - وأنا لا أومن بأنه شئ ممكن - فهذا معناه موت الفن .

* * *

الفصل الرابع

الابداع والمواجهة

أريد أن أقترح نظرية ، وأن أردفها ببعض الملاحظات ، أثارت معظمها اتصالاتي ومناقشاتي مع الفنانين والشعراء . والنظرية هي : **أن الابداع يحدث في فعل من المواجهة وينبغي فهمه على أساس أن هذه المواجهة هي مركزه .**

ها هو « سيزان » يرى شجرة . هو يراها بطريقة لم يرها بها أحد من قبله أبدا والتجربة التي يمر بها ، والتي من الممكن أن يقول عنها بلا ريب هي « أن الشجرة قد أطبقت عليه .» .شموخ الشجرة وتسامقها وانتشارها الحاني الأمومي ، والتوازن الرقيق في تشبثها بالارض .. كل هذا – وكثير غيره – من سمات الشجرة قد امتصها إدراكه الحسي ، وشعر بها من خلال بِنْيته العصبية كلها . وهذا كله شطر من الرؤية التي تجتازها تجربته . هذه الرؤية تقتضي حذفاً لبعض جوانب المشهد وتوكيدا أكبر على جوانب أخرى، وما ينتج عن إعادة ترتيب هذا كله ، غير أنه أكثر من مجموع هذا كله . ويأتي في المقام الأول أن الرؤية لم تعد الآن شجرة ، بل « الشجرة » ، ذلك أن الشجرة العينية التي نظر إليها « سيزان » قد تشكلت فأصبحت ماهية الشجرة . ومهما تكن رؤيته أصيلة لا تتكرر ، فما برحت رؤية للأشجار جميعا أطلقتها مواجهته لهذه الشجرة الجزئية المعينة .

وهذا التصوير الذى يصدر عن هذه المواجهة بين إنسان هو « سيزان » وواقع موضعى هو الشجرة هو مواجهة جديدة وفريدة وأصيلة بالمعنى الحرفى . فها هو شئ يولد ، يأتى إلى الوجود ، شئ لم يكن له وجود من قبل .. وهذا تعريف جيد للإبداع نستطيع أن نضع عليه أيدينا . وكل من يأتى بعد ذلك ليشاهد اللوحة بشدة فى الوعى ، ويتركها تتحدث إليه سيرى الشجرة بالحركة القوية الفريدة ، وبالحميمية بين الشجرة والمنظر الطبيعى ، والجمال المعمارى الذى لا يوجد حرفيا فى علاقتنا بالأشجار حتى جاء سيزان بتجربته ورسمها . وأستطيع أن أقول بلا مغالاة أننى لم أشاهد أبدا شجرة حقا حتى رأيت واستوعبت رسومات سيزان لها .

— ١ —

وهذه الحقيقة ذاتها التى تجعل من الفعل الخلّاق مواجهة بين قطبين هى التى تجعل من دراسة هذا الفعل أمرا عسيرا .من اليسير تماما أن نجد القطب الذاتى وهو الشخصى ، ولكن أصعب من ذلك كثيرا أن نقوم بتعريف القطب الموضوعى ، وهو « العالَم » أو « الواقع » . ومادام توكيدى هنا على المواجهة نفسها ، فلن أعبأ كثيرا فى هذه اللحظة بمثل هذه التعريفات . وفى كتاب « الشعر والتجربة » يستخدم مؤلفه أرشيبالد ماكليش Archibald Macleish أشمل المصطلحات الممكنة لقطبى المواجهة : « الوجود والعدم » ويستشهد بشاعر صينى يقول : « نحن الشعراء نناضل العدم لإرغامه على إنجاب الوجود . ونحن ندق أبواب الصمت لتجيب علينا الموسيقى » (١) . ويعقب ماكليش قائلا :

---

(1) Archibald Macleish, Poetry and Experience(Boston,1961) , p 8-9

أرشيبالد ماكليش: الشعر والتجربة (بوسطن ١٩٦١) من صفحة ٨ - ٩ .

« تأمل ماتعنيه هذه العبارات .إن الوجود الذى يجب أن تتضمنه القصيدة يستمد من « العدم » لا من الشاعر . والموسيقى التى تريد القصيدة أن تنالها لا تأتى من لدنّا نحن الذين ننظم القصيدة ، وإنما تأتى من الصمت ؛ تأتى إجابةً على دقتنا والأفعال هنا بليغة : « يناضل » ، « يرغم » ، « يدق » . وجهد الشاعر هو أن يناضل اللامعنى والصمت اللذين يتلفع بهما العالم حتى يرغمهما على اتخاذ المعنى ؛ حتى يجعل الصمت يجيب ، والعدم يوجد . إنه جهد يأخذ على عاتقه أن « يعرف » العالَم لا عن طريق التأويل أو البرهان أو الأدلة ، وإنما بطريقة مباشرة، كما يعرف الانسان التفاحة وهى فى فمه . » (٢) . وهذا ترياق صيغ فى تعبيرجميل لافتراضنا الشائع بأن الاسقاط الذاتى هو كل مايحدث فى الفعل المبدع ، وتذكير بالسر الذى لا مهرب منه والذى يحيط بعملية الإبداع

ورؤية الفنان أو الشاعر هى المحدّد الوسيط بين الذات (الشخص) وبين القطب الموضوعى (العالم الذى ينتظر الوجود) . وسيكون عدما حتى ينشئ صراع الشاعر معنىً مجيبا . ولا تكمن عظمة القصيدة أو اللوحة فى أنها تصور الشئ الذى لاحظه الفنان أو عاناه ، بل لأنها تصور رؤية الفنان أو الشاعر التى تشكلت نتيجة لمواجهة للواقع . ومن ثم كانت القصيدة أو اللوحة فريدة ، أصيلة ، لا سبيل إلى تكرارها وليس عدد المرات التى عاد فيها مونيه Monet لرسم الكاتدرائية فى روان .. ليس هذا العدد مهما على الاطلاق ، لأن كل لوحة كانت رسما جديدا يعبرّ عن رؤية جديدة .

وهنا يجب أن نحترس من الوقوع فى أحد الأخطاء الفادحة فى تفسير التحليل النفسى للابداع . وهذا الخطأ هو محاولة العثور على شئ داخل الفرد أسقطه فى عمله الفنى ، أو على تجربة مبكرة نقلت إلى قماش اللوحة أو كتبت فى

---

(٢) المرجع نفسه .

قصيدة . ومن الجلى أن التجارب المبكرة تلعب أدوارا مهمة للغاية فى تحديد كيفية مواجهة الفنانين لعالمهم فيما بعد . غير أن هذه المعطيات الذاتية لا تستطيع أبدا أن تفسر المواجهة نفسها .

وحتى فى حالات فنانى التجريد ، حيث تكون عملية التصوير ذاتية إلى أقصى حد ، فإن العلاقة بين الوجود واللاوجود تكون حاضرة بكل تأكيد ، وربما أشعلتها مواجهة الفنانين للألوان البراقة المنتشرة على « الباليت » ، أو البياض الغفل الذى يدعوه على قماش اللوحة . وقد وصف الرسامون الإثارة التى تنبعث من هذه اللحظة : بأنها أشبه بإعادة تمثيل قصة الخلق ، حيث تدب الحياة فيها بغتة ، وتمتلك حيوية خاصةً بها .

ويملأ « مارك توبى » Mark Tobey لوحاته بخطوط إهليجية وبحروف الكتابة ، وبدوامات جميلة تبدو لأول وهلة على أنها تجريدية صرفة ، ولا تأتى من أى مكان آخر سوى تهويماته الذاتية . وإن أنسى فلن أنسى أبدا أننى صدمت ذات يوم زرت فيه مرسم « توبى » وهناك رأيت كتبا منتشرة فى كل مكان عن الفلك وصورا فوتوغرافية عن الطريق اللَّبنية Milky Way . وعندئذ علمت أن « توبى » يستوعب فى تجربته حركة النجوم والكوكبة الشمسية بوصفها القطب الخارجي لمواجهته .

ولا ينبغى أبدا أن نخلط بين قدرة الفن على الاستقبال Reajativrty وبين السلبية Passivity .فاستقبالية الفنان أو تلقيه هى التى تحفظه حيا ومنفتحا على ماقد يتحدث به الوجود . ومثل هذه الاستقبالية تتطلب رهافة وحساسية فائقه لكى تكون نفس المرء ناقلة أو وسيلة للرؤية التى تظهر. وهى عكس المطالب السلطوية التى تفرضها « إرادة القوة » . وأنا أدرك إدراكا تاما جميع النكات التى تظهر فى صحيفة « النيويوركر » The New Yorker و فى غيرها والتى تصور الفنان جالسا خائب الرجاء أمام حامل اللوحة وفرشاته فى يد لا حول لها ولا قوة ، منتظرا أن يهبط عليه الإلهام .

غـيـر أن « انتظـار » الفنان ومـهـمـا يـكن ذلك مـضـحكـا – فى الصـور المتحركة (الكارتون) – فشئ لا ينبغى الخلط بينه وبين الكسل أو السلبية ، ذلك أن الفنان فى هذه الحالة يتطلب درجة عالية من الانتباه ، وكأنه غاطس يتأهب عند نقطة الوثوب ، فـهو لا يقفـز وإنما يحتفظ بعضـلاته فى توازن حسـاس إستعدادا للحظة الانطلاق .إنه إنصات مرهف ، مهيأ لسماع الإجابة ، متيقظ لما يمكن أن يلمحه عندما تأتى الرؤية أو الكلمات .إنه انتظار لعملية الولادة لكى تبدأ فى الحركة فى وقتـهاالعضـوى الخـاص . ومن الضـرورى أن يكون للفنان هذا الاحسـاس بالتوقيت ، وأن يحترم هذه الفترات الاستقبالية كجزء من سر الابداع والخلق .

– ٢ –

وفى كتاب صغير كتبه « جيمس لورد » James Lord مثـل بارز علـى المواجهة الابداعية إذ يقص فيه تجربـته أثنـاء وقوفه أمام ألبرتو چيـاكومتى Alberto Giacometti ليرسم له لوحـة . ولأن صداقة هـذين الرجلين امـتدت بينهما فترة طويلة ، فقد كان من الممكن أن يكون كل منهما صريحا مع الآخر تمام الصراحة . وكان « لورد » يقوم بتسجيل ملاحظاته مباشرة عقب كل جلسة عما يقوله « چياكومتى » ويفعله . ومن هذه الملاحظات خرج كتابه هذا القيّم من تجربة المواجهة التى تحدث فى الابداع .

فهو يكشف فى المقام الأول درجة القلق والعذاب الهائلة التى تولّدها المواجهة فى چياكومتى . وعندما يصل « لورد » إلى الاستوديو لاتخاذ وضعه جالساً، كان چياكومتى يتشاغل مكتئبا فى كثير من الأحيان حوالى نصف ساعة أو ما يزيد بأشياء تافهة تتصل بنحته ، وهو فى حالة واضحة من الخوف للبدء فى رسمه

فإذا استجمع أطراف شجاعته وقرر أن يشرع فى الرسم حينئذ يصبح قلقه علينا ويكتب لورد قـائـلا : « فـفى لحظـة يبدأ چياكـومـتى فى اللهـاث ويدق الأرض بقدميـه :

ويصيح قائلا : « إن رأسك ترحل بعيدا . لقد رحلت تماما ! »

فأقول : « ستعود مرة أخرى »

فيهز رأسـه : « ليـس بالضـرورة ربما ستخلو اللوحة منها تماما وعندئذ مـاذا يكون مـآلى ؟ سأموت بسبب ذلك ! » ...

ثم يفتش فى جيبـه ، ويخرج منديلـه ، ويتفرس فيـه لحظة ، وكأنه لا يعـرف ما هو هذا الشئ ، ولا يلبث أن يقـذف به علـى الأرض وهو يئن . وبغتة يصيح بصوت مرتفع جدا ، « إننى أصيح ! إننى أصرخ ! » (٣)

وينتقل لورد إلى نقطة أخرى :

« والحديث إلى نموذجـه أثناء عمله يلهيـه – على مـا أظن – عن القلق الدائم الناجم عن اقتناعه بأنه لا يستطيع أن يأمل تصوير ما يراه أمـامه على اللوحة . هذا القـلق ينفـجر فـى كثـير من الأحيان على لهـثات مكتئـبة ، وتجديفات ثائرة ، وصـرخات عالية من الغضب أو الكمد يطلقها حينا بعد حين . إنه يتعذب لاشك فى ذلك .

« ويلتزم چياكومتى بعمـله بطريقة مكثفة شـاملة على نحو خاص . والـقهر الابداعى لا يـغيب عنه أبدا تمام الغـياب ، ولا يتـرك له لحظـة واحـدة من الهـدوء التـام » (٤) .

---

(٣) چيمس لورد ، صورة لجياكومتى (نيويورك ، ١٩٦٤) ، ص ٢٦

James Lord , A Giacometti Partrait (Newyork, (79,4) , p.26

(٤) نفس المرجع ، ص ٢٢ .

ولقد كانت المواجهة من الشدة بحيث كان يوحدّ فى كثير من الأحيان بين الرسم الموضوع على حامل اللوحة وبين الشخص الفعلي المخلوق من لحم ودم الذى يجلس أمامه ليرسمه . وذات يوم ارتطمت قدمه مصادفة بالقابضة التى تُمسك برف الحامل فى المستوى الصحيح ، مما أدى باللوحة أن تسقط بغتة قدما أو قدمين .

قال : « أوه ، أرجو المعذرة ! » فضحكت ولا حظت أنه التمس لنفسه العذر وكأنه تسبب فى سقوطى لا فى سقوط اللوحة . وأجابنى قائلا : « هذا هو بالضبط ما أحسسته » . (٥) .

وكان هذا القلق يرتبط عند « چياكومتى » - كما هى الحال عند أستاذه المبجل « سيزان » - بقدر كبير من الشك فى ذاته .

« فهو لكى يستمر ، ويأمل ، ويؤمن بأن هناك فرصةً ما لكى يُبْدع بالفعل ما يتصوره على نحو مثالى ، كان مُجْبرا على أن يشعر بأنه من الضرورى أن يبدأ مهنته كل يوم من الصفر .. وكان يشعر فى كثير من الاحيان بأن النحت أو الصورة المعينة التى يتصادف أنه ينجزها فى تلك اللحظة هى اللوحة أو النحت الذى يعبّر لأول مرة عما يعانيه ذاتيا استجابة لواقع موضوعى » (٦)

ويرى « لورد » بحق أن القلق يرتبط بالفجوة القائمة بين الرؤية المثالية التى يحاول الفنان تصويرها وبين النتائج الموضوعية . وهنا يناقش التناقض الذى يكابده كل فنان .

« هذا الناقض الأساسى الناشئ عن التباين الذى لا مفر منه بين التصور

---

(٥) المرجع نفسه ، ص ٢٣

(٦) المرجع نفسه ، ص ١٨ .

والتحقيق ، قائم فى جذور كل إبداع فنى ، يساعد على تفسير القلق الذى يبدو أنه عنصر لا سبيل إلى تجنبه فى تلك التجربة وحتى الفنان « السعيد » مثل رينوار Renoir مثلا لم يكن محصّنا ضده (٧) .

« والمعنى الذى نستخلصه من هذا ، والشئ الوحيد الموجود الذى له حياة خاصة به كان صراعه (أى صراع چياكومتى) الذى لا يكل ولاينتهى عن طريق فعل الرسم ليعبرّ فى أشكال بصرية عن إدراك للواقع تصادف أنه يتطابق وقتيا مع رأسى أنا (التى كان چياكومتى يحاول رسمها) . وتحقيق هذا مستحيل بالطبع ، لأن ماهو مجرد لا يمكن أن نجعله عينيا دون تغيير ماهيته .

غير أنه كان ملتزما ، أو كان فى واقع الأمر مقضياً عليه بالمحاولة التى كانت تبدو أحيانا أشبه بمهمة سيزيف Sisyphus » (٨).

وذات يوم التقى لورد بچياكومتى فى إحدى المقاهى مصادفة .

« وكان يبدو بائسا حقا بكل تأكيد . وخطر لى أن هذا هو چياكومتى الحقيقى ، جالسا على انفراد فى الجزء الخلفى من المقهى ، متناسيا اعجاب العالم واعترافه به ، محملقا فى فراغ لايمكن أن يصدر عنه أى عزاء ، يُعذبه ذلك الانقسام الثنائى فى مثله الأعلى ، **ومع ذلك فهو محكوم عليه بأن يقوم مادام حيا بذلك الصراع اليائس فى محاولة للتغلب عليه** (أى على هذا الانقسام) . أى عزاء يمكن أن يجده فى أن صحف بلاد كثيرة تتحدث عنه ، وفى أن المتاحف فى كل

(٧) المرجع نفسه ، ص ٢٤
(٨) نفس المرجع ، ص ٤١

مكان تعرض أعمالـــه ، وفى أن أناسا لن يعرفهم أبدا يعـــرفونـــه ويحمـــلون له كل إعجاب ؟ لا عزاء ... لا عـزاء على الإطلاق [٩] » .

وعندمـا نلمس المشـاعـر الحـميـمـة والتـجـارب البـاطنة لفنان شـهـيـر مـثل چياكومـتى، نبتسم من الكلام القارغ الذى يدور فى بعـــض أوســـاط العلاج النفسى عن « تسوية » (*) الناس ، وجعلهم « سعداء » ، وانتزاع كل ألم أو همّ أو صـراع أو قلق يكابدونه بوسـائل فنيـة بسيطة تقـوم بتعديل سلوكهم . مـا أصـعب على البشـر من استيـعاب المعنى العمـيق الذى تنطوى عليـه أسطورة سيـزيف ! . – أن يروا أن « النجـاح » و« التـصـفـيق الحـار » همـا الآلهـتـان الداعرتان اللتان نعرف أنهما كذلك فى أطواء نفوسنا المستسرة ! وما أشق على البشر أن يعلموا أن الغرض من الوجود الانسانى عند رجل مثل چياكـــومتى لا يمت بصلة بالتـأمين والأمـــان أو بالتكيف الذى يتحرر من الصراع .

كـان چيـاكـومـتى مكرسـاً – أو« مـحكوما عليه » على حد تـعـبـيـر « لـورد » الملائم – الصـراع يدرك فـيـه العـالم ويعـيـد انتـاجـه من خـلال رؤيتـه الخـاصـة كإنسان . وكان يعرف أنه لا وجود لبديل آخر بالنسبة له وهذا التحدى هو الذى أضفى المعنى على حياته فإنه هو وأمثاله يبحثون عن إحضار رؤاهم عما يعنيه أن يكون المرء انســانا ، وان يـروا من خـلال هذه الرؤية لعـالم من الواقـع ، أيا كانت ســرعة زواله وعبوره – أو مدى اتســـاقـه – أن الواقـع يتلاشـى فى كل مرة تحـاول التـركيز عليـه . ومـا أشد بطلان الفروض العقلانية التى ترى أنه ما على المرء إلا أن يزيح عن العـالم ستـائر الخرافة والجهل حتى يتبدى له الواقع على الفور ، نقيا صافيا !

---

(٩) نفس المرجع ، ص ٣٨

* أى جعلهم « أسوياء » Normal (المترجم).

كان چياكومتى يسعى إلى رؤية الواقع من خلال رؤيته المثالية وكان يبحث للعثور على **الأشكال الأساسية** Ground Forms ، البنية الأساسية للواقع تحت سطح الساحة المغطاة حيث تفسق الآلهتان الداعرتان . ولم يكن يستطيع أن يتجنب تكريس نفسه بلا حدود لهذا السؤال : **أهناك مكان يتحدث فيه الواقع بلغتنا ويجيب علينا إذا فهمنا رموزه الهيروغليفية** ؟ وكان يعلم أن بقية الناس لن يكونوا اكثر نجاحا فى العثور على الاجابة ؛ بيد أن لدينا ما أسهم به لنواصل العمل معه ، وبهذا نكون قد تلقينا شيئا من العون .

– ٣ –

ومن المواجهة يولد العمل الفنى وهذا لا يصدق على الرسم وحده ، بل على الشعر وعلى الأشكال الأخرى من الابداع . وقد أفضى إلىّ دابليو.هـ .أودن W.H.Auden فى محادثة خاصة دارت بيننا بقوله :

« ان الشاعر يتزوج اللغة ، ومن هذا الزواج تولد القصيدة » . ما أنشط الدور الذى تقوم به اللغة فى خلق القصيدة ! وليس معنى هذا أن اللغة مجرد أداة للاتصال ، أو أننا نستخدم اللغة للتعبير عن أفكارنا فحسب ؛ إذ لا يقل صدقا عن ذلك أن اللغة تستخدمنا ، فاللغة هى المستودع الرمزى للتجربة التى نعانيها لأنفسنا ولإخواننا البشر عبر التاريخ ، ومن حيث هى كذلك ، فإنها تخرج للامساك بنا فى إبداعنا للقصيدة . ولا ينبغى أن ننسى أن الكلمة الإغريقية والعبرية « أن تعرف » To Know تعنى أيضا « أن تكون لك علاقات جنسية ». ونحن نقرأ فى الكتاب المقدس أن « إبراهيم عرف إمرأته فحملت منه » . واشتقاق الكلمة يثبت الحقيقة النمطية الأصلية Prototypical fact بأن المعرفة

نفسها – وكذلك الشعر والفن والانتاجات الابداعية الأخرى – تنشأ من الالتقاء الدينامى بين القطبين الذاتى والموضوعى .

وهذه الاستعارة الجنسية تعبّر بكل تأكيد عن أهمية المواجهة . ففى الممارسة الجنسية يواجه الشخصان كل منهما الآخر ؛ وينسحبان جزئيا ليتحد كل منهما بالآخر مرة ثانية ، ويجريان كل الفروق الدقيقة للمعرفة ، واللامعرفة ، لكى يعرف كل منهما الآخر مرة أخرى . ويتحد الرجل بالمرأة كما تتحد المرأة بالرجل ، ومن الممكن أن يُرى الانسحاب الجزئى بوصفه ذريعة لكى تُشْبع تجربة النشوة مرة أخرى . وكل منهما إيجابى وسلبى بطريقته الخاصة وهذا برهان على أن عملية المعرفة هى الشئ المهم ؛ فإذا استقر الذكر ببساطة داخل المرأة فلن يحدث شئ أكثر من إطالة الشعور بأعجوبة الحميمية . والمعاناة المستمرة لتجربة المواجهة وإعادة المواجهة هى الحدث المهم من وجهة نظر الابداع النهائى Ultimate Creativity . والاتصال الجنسى هو الحميمية النهائية لكائنين فى أكمل وأغنى مواجهة ممكنة . وليس هناك ما هو أكثر دلالة من أن هذه التجربة هى أيضا أعلى شكل للابداع من حيث أنها تستطيع أن تنتج كائنا جديدا .

والأشكال المعينة التى يأخذها المولود الجديد فى القصائد والدراما والفنون التشكيلية هى **الرموز** Symbols **والأساطير** Myths . والرموز(مثل شجرة سيزان) أو الأساطير (مثل أسطورة أوديب) تعبرّ عن العلاقة بين التجربة الشعورية والتجربة اللاشعورية ، بين وجود المرء الفردى الحاضر وبين التاريخ الانسانى . والرمز والأسطورة هما الشكلان الحيان الفوريان اللذان يصدران عن المواجهة، وهما يتألفان من العلاقة المتبادلة الجدلية – التأثير المتبادل الحى الايجابى المستمر– بحيث أن كل تغيير يطرأ على أحد الطرفين يُحدث تغييرا فى

الطرف الآخر - أعنى القطبين الذاتي والموضوعي .إذ أنهما قد تولدا من الوعى الحاد للمواجهة التى نصفها ؛ وهما يملكان قوتهما التى تتيح لهما الامساك بنا لأنهما يتطلبان منا ويعطياننا تجربة من الشعور المتعالى .

وهكذا يسبق الكشف الفنى أشكال الكشف الأخرى فى تاريخ الحضارة . ويعبّر سير هربرت ريد Herbert Read عن ذلك بقوله : « على أساس هذا النشاط (الفنى) يصبح« الخطاب الرمزى » ممكنا ويتبع ذلك الدين والفلسفة والعلم بوصفها أشكالا تالية من الفكر »وليس معنى هذا أن العقل هو الشكل الأكثر تمدنا وأن الفن هو الأكثر **بدائية** بالمعنى القادح .. وأنه خطأ فادح يوجد كثيرا لسوء الحظ فى حضارتنا الغربية العقلانية . بل الأحرى أن نقول إن المواجهة المبدعة فى شكل الفن هى مواجهة « شمولية » Total ، إذ تعبّر عن مجموع التجربة ؛ وأن العلم والفلسفة يقومان بتجريد جوانب جزئية لدراستهما التالية .

— ٤ —

ومن السمات المميّزة للمواجهة درجة **الشدة** intensity ، أو ما يمكن أن أسميه **عرامة الشهوة** Possion .وأنا لا أشير هنا إلى كمية Quantity العاطفة ، وإنما أعنى كيفية Quality الالتزام التى قد تكون حاضرة فى التجارب الصغيرة - مثل لمحة قصيرة من النافذة على إحدى الأشجار - هذه اللمحة لا تقتضى بالضرورة قدرا كبيرا من الانفعال ، غير أن هذه التجارب الصغيرة زمنيا قد تكون لها دلالة كبيرة للشخص المرهف الحس ، منظورا إليه هنا على أنه الشخص صاحب القدرة على الانفعال العنيف . وقد لاحظ هانز

هوفمان Hans Hofmann–الزعيم المبجل للفنانين التجريديين في البلد وواحد من أكبر خبرائنا ومعلمينا المحنكين – أن طلاب الفن في أيامنا حائزون على قدر كبير من الموهبة ولكنهم يفتقرون إلى العاطفة القوية أو الالتزام . ومضى هوفمان قائلا ، في كثير من الطرافة – إن رجاله من الطلبة يتزوجون في سن مبكرة لأسباب أمْنية ويعتمدون في معيشتهم على زوجاتهم ، وكثيرا ما يحدث أنه لا يستخرج مواهبهم بوصفه مدرسا لهم إلا من خلال زوجاتهم . ووجود الموهبة بغزارة مع ندرة العاطفة القوية حقيقة تبدو لى وجها أساسيا من مشكلة الابداع في كثير من المجالات هذه الأيام ، وطرائقنا في تناول الابداع مع تجنب المواجهة قد لعبت مباشرة في هذا الاتجاه . فنحن نعبد الوسيلة الفنية – أعنى الموهبة – كوسيلة للهروب من القلق الناشئ عن المواجهة المباشرة .

وكان « كيركجور » يفهم ذلك جيدا ! فقد كتب عن نفسه قائلا : « في الوقت الحاضر يستطيع الكاتب أن يتنبأ بمصيره في سهولة في عصر طمست فيه العاطفة القوية لحساب التعليم ، في عصر عندما يريد الكاتب أن يكون له قراء ، فلا بد له أن يراعى الكتابة بطريقة يمكن بها أن يُقْرأ كتابه بسهولة خلال غفوة ما بعد الظهيرة » .

— ٥ —

وعند هذه النقطة نلمح قصور المفهوم الشائع الاستخدام في أوساط التحليل النفسي لتفسير الإبداع ألا وهو أنه « ارتداد في خدمة الأنا » . و في محاولاتى الخاصة لفهم رجال الابداع في التحليل النفسي ولفهم الفعل المبدع بوجه عام ،

وجدت هذه النظرية قاصرة . وليس ذلك بسبب طابعها السلبى فحسب ، لكن لأنها تقترح أساسا حلا جزئيا يبتعد بنا عن مركز الفعل المبدع ، وبالتالى بعيدا عن أى فهم تام للابداع

و فى تأييده لنظرية « الارتداد في خدمة الأنا » يذكر « إرنست كريس » Ernest Kris أعمال الشاعر المتوسط القيمة أ . إى . هوسمان A.E.Housman الذى يصف فى ترجمته الذاتية طريقته فى نظم الشعر على النحو التالى :

بعد صباح ممتلئ بتدريسه اللغة اللاتينية فى بعض فصول أكسفورد اعتاد هوسمان أن يتناول وجبة غذاء خفيفة يحتسى فيها قدحا من البيرة ، ثم يتمشى قليلا بعد ذلك . و فى هذا المزاج الذى يليق بسائر أثناء النوم ، تتوارد عليه قصائده . وهنا يربط كريس – وفقا لنظريته – بين **السلبية** Passive-ness **والاستقبالية** Receptivity من ناحية وبين الابداع من ناحية أخرى . ومن الحق أن معظمنا يجد شيئا من الجاذبية فى أبيات هوسمان التى يقول فيها :

إهدئى ، ياروحى ،إهدئى

فالذراعان اللتان تحملينهما

قابلان للكسر ......

وهذه الجاذبية تدعو إلى مزاج يختلط فيه الحنين بالنكوص فى نفوسنا نحن القراء ، كما يحدث – على ما يبدو – لهوسمان نفسه .

أعترف إذن بأن الإبداع **يبدو** فى كثير من الأحيان على أنه ظاهرة ارتدادية ، و أنه يستخرج معه مضامين نفسية قديمة طفولية لا شعورية مطمورة فى ذات الفنان . ولكن ، ألا يتوازى هذا مع ما أشار إليه

بوانكاريه عندما أخذ يناقش كيف تنهال عليه بصائره فى فترات الراحة بعد جهوده الشاقة ؟ وهو يحذّرنا بخاصة من أن نفترض أن الراحة هى التى تنتج الابداع . والراحة - أو الارتداد - لا تفيد إلا فى تحرير الشخص من جهوده العنيفة ، وما يصاحبها من أنواع الكبت ، وذلك حتى يتمكن الدافع الابداعى من الانطلاق بحرية للتعبير عن نفسه .

وعندما تكون للعناصر البدائية القديمة فى قصيدة أو لوحة قدرة حقيقية على تحريك مشاعر الآخرين ، وعندما يكون لها شمول فى المعنى ، أعنى عندما تكون رموزا حقيقية .. فذلك لأن المواجهة تقع على مستوى أكثر أساسية وإحاطة ولو أخذنا على سبيل التضاد أبياتا من شاعر من أكبر شعراء يومنا هذا وليم بتلر ييتس William Butler Yeats ، نجد مزاجا مختلفا تمام الأختلاف .. ففى قصيدة « المجئ الثانى » The Second Coming يصف ييتس وضع الانسان الحديث :

« الأشياء تتناثر ، والمركز لا يتماسك ؛

والفوضى وحدها تجتاح العالم ....»

ثم يخبرنا بما يرى :

« المجئ الثانى ! ماكدت أنطق

هذه الكلمات حتى تخايلت لبصرى

صورةٌ شاسعة ؛

هناك فى مكان مافوق رمال الصحراء ،

يتراءى لى شكل له جسم أسد ورأس إنسان ،

بنظرة بيضاء خاوية ، كالشمس لا رحمة فيها ،

يحرك فخذيه البطيئتين ......

يالها من دابة غليظة ،

حانت ساعتها أخيرا ،

تزحف صوب بيت لحم لتولد من جديد ؟

أية قوة هائلة في هذا الرمز الأخير ! إنه تجلٍ جديد ، ينطوى على كثير من الجمال ، ولكنه يحمل معنى رهيبا فى علاقته بالموقف الذى نجد فيه أنفسنا نحن البشر المحدثين . والسبب الذى جعل ييتس يمتلك مثل هذه القوة هو أنه يكتب بدافع من عرامة الشعور الذى يحتوى على عناصر بدائية عتيقة لأنها جزء منه ، مثلما هى جزء من كل إنسان ، وستظهر فى أية لحظة من الوعى المكثف . غير أن الرمز يستمد قوته من أنه مواجهة تتضمن أشد الجهود العقلية تكريسا وحماسة . وعندما كتب « ييتس » هذه القصيدة كان « متلقيا » Receptive ، غير أنه بخياله لم يكن سلبيا على الاطلاق . ويقول لنا ماكليش Macleish « إن كدح الشاعر ليس أن ينتظر حتى تتجمع الصرخة في حلقه من تلقاء نفسها »(١٠) .

ومن الجلى أن الاستبصارات الشعرية والابداعية تهبط علينا من كل الأصناف والألوان فى لحظات الاسترخاء . وهى لا تأتى بصورة عشوائية على كل حال ولكنها لا تأتى إلا من المناطق التى نلتزم فيها التزاما مكثّفا ، ونركزّ فيها فى تجربتنا اليقظة الواعية . وقد يكون الأمر كما قلنا آنفا ، إن الاستبصارات

---

(١٠) ماكليش ، الكتاب المذكور ، ص ٨ – ٩

يمكن أن تشق طريقها من خلال لحظات الاسترخاء وحدها ، ولكن قولنا هذا يقتصر على أننا نصف **كيف** تأتى ، ولا نفسر منشأها ، أو من أين تأتى . ويحدثنى أصدقائى من الشعراء أنك إذا أردت أن تكتب شعرا أو حتى أن

تقرأه .. فإن الساعات التى تعقب وجبة غداء كاملة وقدحا من البيرة هى الوقت الذى ينبغى أن تختاره . وأولى من ذلك أن تنتقى اللحظات التى تكون فيها فى أعلى درجات وعيك وأكثفها . ولو أنك كتبت شعرا أثناء فترة القيلولة ، فإنها لن تُقرأ إلا فى مثل هذه الفترة .

والقضية هنا ليست ببساطة أى الشعراء تحبهم . وإنما الأمر الأكثر أساسية كثيرا هو طبيعة الرموز والأساطير التى تتولد فى فعل الابداع ، ذلك أن الرمز والأسطورة يحملان الى الوعى مخاوف طفولية بدائية قديمة ، واشواقا لاشعورية ، ومضامين مماثلة بدائية وتفسيية هذا هو جانبهما الارتدادى (أو النكوصى Regressive) ، بيد أنهما يستخرجان معنىً جديدا ، وأشكالا جديدة ، ويميطان اللثام عن واقع لم يكن حاضرا من قبل ، واقع ليس ذاتيا صرفا ، وإنما له قطب ثان يوجد خارج أنفسنا . هذا هو الجانب **التقدمي** Progressive للرمز والأسطورة . هذا الجانب يشير قُدُما إلى الأمام وهو جانب تكاملي وكشف تقدمى للبنية فى علاقتنا بالطبيعة وبوجودنا الخاص كما يقرر ذلك الفيلسوف الفرنسى پول ريكير Paul Ricoeur . إنه طريق إلى الكليات عبر التجربة الشخصية المستسرة. وهذا الجانب التقدمى للرموز والأساطير هو الذى يكاد يُحْذف بأكمله فى المنهج الفرويدى التقليدى فى التحليل النفسى .

هذا الوعى الحـــاد الــذى وصفناه بأنه ســـمة مميـــزة للمواجهـــة ، والحالة التى نتـغلب فـيهـا على القسـمة الثنائية بين التـجـربة الشـخـصـيـة والواقــع الموضـوعى والتى تتـولد فـيهـا الرمـوز التى تكشف عن معنى جـديد .. هذا الوعى يسمى - تاريخيا - **النشوة** (أو الوجـد Ecstasy) . والنشـوة مثل الشهـوة العـارمة ، هـى صفـة من صـفات العـاطفة Emotian (أو على نحـو أدق ، هـى صـفـة عـلاقـة أحـد جـوانبـهـا عـاطفى) دون أن تكـون كـمـيـة . والنشـوة هى التـجـاوز المؤقـت للقـسمـة الثنائيـة إلى ذات وموضـوع . ومن الطريف أننا نتفادى هـذه المشكلة فى علم النفس ، باستثناء شهير قام بـه ماسلو Maslaw بكتابه عن « تجـربة الـذروة » -Peak Experi ence ، وإما لو تحدثنـا عن النشـوة فسيكون حـديثنا متضمنا للقدح، أو مفترضا أنها من الأمـور العصابيـة .

وتجلب تجـربـة المواجهـة فيمـا تجلـب القلق أيضـا ولست بحـاجـة إلى تذكيركـم بعـد مناقشـة تجربة چياكومتى ، عن الخوف والرعدة اللذين يلمان بالفنانـين والمبدعين فى لحظـات مواجهتهـم المبدعة ، وما أسـطورة بروميثيوس إلا التعبـير الكلاسيكى عن القلق وقـد لاحظ دابليو . هـ . أودن W.H. Auden ذات مـرة أنـه يعـانى القلق دائمـا عندمـا يكتب الشـعـر إلا حـين « يلعب » . ومـن الممكن تعريف « اللعـب » بأنـه المواجهة التـى يمـكن أن يـوضـع فيهـا القـلق - مـؤقـتـا - بـين قـوسـين .أمـا فـى الابـداع الـناضـج ، فـلا مـفـر مـن مـواجهة الـقلق إذا كـان لابد للفـنان (ونحن المستفيدون من عمله فيما بعد) من أن يستمـتع بالفـرح فى عملـه المُبْدِع .

ولقـد تأثـرت بدراسـات فـرانك بارون Frank Barron عن الأشـخـاص

المبدعين فى الفن والعلم [11] ، إذ يصورهم فى حالة مواجهـة مباشرة مع قلقهم .

ويميز بارون أشخاصه المبدعين بأنهم أولئك الذين اعترف أندادهم بأنهم قاموا بإسهامات ، متميزة فى مجالهم. وقد أطلعهم ـ كما أطلع جماعة رقابة من الأشخاص الأسوياء – على مجموعة من البطاقات شبيهة ببطاقات رورشاخ ، يتضمن بعضها تخطيطات منتظمة مرئية ، وبعضها الآخر تخطيطات مضطربة لا متماثلة، مهوشة. أما الأشخاص « الأسوياء » Normal فقد اختاروا البطاقات المنتظمة المتماثلة بوصفها البطاقات التى يحبونها أكثر من غيرها فهم يحبون أن يكون عالمهم « فى الفورمة » In Shape. على حين أن الأشخاص المبدعين اختاروا البطاقات المهوشة المضطربة، إذ وجدوا أنها أكثر تحديا وإثارة للاهتمام. ومن الممكن أن يشبهوا الاله فى سفر التكوين ، الذى خلق النظام من العماء Chaos . فهم قد اختاروا العالم « المكسور » (أو المشروخ) ، واستخلصوا السرور من مواجهته وتشكيله فى شئ من النظام . وبالتالى فإن باستطاعتهم أن يتقبلوا القلق وأن يستخدموه فى صياغة عالمهم المضطرب بحيث يكون « أقرب إلى مشيئة قلوبهم » .

والقلق ـ وفقا للنظرية المقترحة هنا ـ يُفْهم على أنه مقترن بزعزعة علاقة الذات ـ العالم التى تحدث فى المواجهة. إذ أن إحساسنا بالهوية يتهدده الخطر، والعالم ليس كما خبرناه من قبل، ولما كانت الذات والعالم متضايفيْن دائما، فنحن لم نعد كما كنا من قبل فها هو الماضى والحاضر والمستقبل تشكل صورةً (جشطالت)

Frank Bar- « Creatian and Encounter, »Scientific American (11) (September,1958) P.1-9. ron,

فرانك بارون : « الابداع والمواجهة » فى مجلة « العلم الأمريكى » (عدد سبتمبر ١٩٥٨) ص ١-٩ .

جديدة . ومن الجلى أن هذا لا يصدق تمام الصدق إلا فى حالات نادرة (كأن يرحل جوجان إلى جزر البحر الجنوبى، أو أن يصير ڤان جوخ عصابيا)، ولكن من الحق أن المواجهة المبدعة تعمل إلى حد ما على تغيير علاقة الذات ـ العالم. والقلق الذى نشعر به هو استئصال مؤقت للجذور وفقدان التوجه. إنه قلق العدم .

والمبدعون من الناس كما أراهم، يتميزون بأنهم يستطيعون معايشة القلق، وإن كان الثمن الذى يدفعونه باهظا، إذ يدفعونه بالافتقار إلى الأمان، والحساسية المفرطة، وعدم القدرة على الدفاع عن أنفسهم فى مقابل هبة « الجنون الالهى» إذا شئنا أن نستعير العبارة التى استخدمها الإغريق القدماء. ذلك أنهم لم يهربوا من اللاوجود، وإنما بمواجهته ومصارعته، أجبروه على إنتاج الوجود. وطرقوا باب الصمت انتظارا لإجابة الموسيقى، وطاردوا اللامعنى حتى أرغموه على أن يكون له معنى.*

= * مادمت قد أخذت على عاتقى تأييد التأمل فى مرحلة مبكرة (الفصل الأول) ،أجد من الضرورى بيان إختلافى مع الدعوة لنوع من الاسترخاء وأعنى به التأمل المتعالى Trana-cendental Meditation على أنه « علم العقل المبدع » ، وأنه ينشط التفكير المبدع . وقد ألقى بارون أبحاثه ـ كما فعلت أنا ـ فى المؤتمرات الاقليمية التى عقدتها. TM. واختبار البطاقة الذى أشرت إليه آنفا قد أعطيت لبعض المجموعات التى تعتنق التأمل المتعالى ، وكانت النتائج (التى لم تنشر بعد) سلبية ـ أى أن المتأملين كانوا يميلون إلى اختيار البطاقات ذات الأشكال المنتظمة المتماثلة – وهذا عكس نتائج « بارون » مع الأشخاص المبدعين بوجه خاص. وكذلك درس جارى شفارتس Gary Swarty المدرسين الذين يقومون بتدريس التأمل المتعالى فوجد أنه فى اختبارات الابداع، كانت النتائج أسوأ أو على الأقل مثل مجموعات المراقبة. (انظر مجلة علم النفس اليوم « عدد يوليو ١٩٧٥ » .

وعندما أنهمك فى كتابة شئ مهم بالنسبة لى، فإننى لو انخرطت فى فترة التأمل المعتادة التى تستغرق عشرين دقيقة قبل الكتابة، فإن عالمى يصبح شديد الاستقامة، منتظما إلى أقصى حد فلا أجد ما أكتب عنه . وهنا تتلاشى مواجهتى هباءً منثورا وكل«مشاكلى» قد =

=حلّت وأشعر بالنعيم والسعادة ولكنني لا أستطيع الكتابة.

أنا أوثـر إذن أن أتحمل الفوضى، وأن أواجـه « التعقيد والحيرة » على حد تعبير بـارون. ثـم أراني مجبرا بهـذه الفوضى على البحث عن النظام، وأن أناضل حتى أستطيع أن أجد شكلا كامنا أعمق. وأعـتـقـد حينئذ أنني منخـرط فيـمـا يصـفـه مـاكليش بأنه الصـراع مع اللامعنى وصمت العالم حتى أتمـكن مـن إرغامه على أن يكون لـه معنى وحتى أجعـل الصمت يجيب، واللاوجــود وجودا. وبعـد فـترة الصبـاح التى أقضيـها فــى الكتابـة، أستطيـع عنـدئـذ أن استـخدم هذا حق، إنـه يعمل على تقدم جانب واحـد من جوانب الابداع، ألا وهو التلقـائيـة و » شـعـور المـرء بذاته في العـالم » على نحـو حـدسي، وأشيـاء من هذا القـبيل مرتبطة بـ «الراحـة » التى يتحـدث عنهـا مـاهاريشى Maharisihi كثيـرا. هـذه هــى الجـوانب الابـداع المرتبطـة بلعـب الأطفــال. غـيـر أن TM (التأمل المتعالى) يستبعد تماما عنصر المواجهة الذى هو شرط أساسى للإبداع الناضج. وجوانب الصراع، والتــوتر والاصــرار البناء ـ أعنــى العـواطـف التى عاناها چياكومـتـى فـى الوصـف الـذى أورده لــورد ـ منسـيّة تمـامـا فى TM (التأمل المتعالى).

وقد ناقشت هذه المسألة مع فرانك بارون، العـالم النفسانى فـى جامعة كاليفورنيا بسانتا كروز، وهو فى رأيى المرجع الأساسى فى سيكلوچية الابداع فى بلادنا.

التأمــل فـى غرضه الحقيقي.. ألا وهــو الاسترخــاء العميـق عقــلا وجسـدا.

ومن سوء حظ هذه الحركة ـ من حيث أنها تنذر برد فعل قوى ضدها فى المستقبل ـ أن زعماءها ليسوا أكثر انفتاحا. لقيود الـ T M والماهاريشى وجميع الأوصاف التى رأيتها عند T M تفترض أن إنجيل ماهاريشى . لا ينطوى على أية قيـود على الاطلاق . ولاولئك الذين يريدون الاطلاع على صورة أكمل، أوصى بقراءة المقالة التى كتبتها كونستانس هولدن Constance Holden تحت عنوان: « جامعة مـاهاريشى الدولية: «علم العقل المبدع» مجلة العلم، المجلد ١٨٧ (٢٨ مارس ١٩٧٥) ، ١١٧٦.

' Mahariahi International University : Sience of creative Intelligence, " Science , Vol . 187 (March 28 , 1976) .

* * *

الفصل الخامس

كاهنة دلفى بوصفها معالجة نفسية

فى جبال دلفى ينتصب معبد ظل قرونا عديدة على جانب عظيم من الأهمية للإغريق القدماء. وكان الإغريق يتميزون بعبقرية إقامة معابدهم فى أماكن ساحرة، غير أن دلفى تتمتع بفخامة خاصة إذ يمتد تحتها سهل طويل بين سلاسل الجبال الراسخة من جانب، وخليج كورنثة بخضرته الزرقاء الداكنة من الجانب الآخر. إنه مكان يخالج المرء فيه على الفور إحساس بالرهبة والعظمة إحساس يلائم طبيعة المعبد. وهنا كان الإغريق يجدون العون المنشود فى مواجهة قلقهم . ففى هذا المعبد، ابتداء من عصر الفوضى القديم حتى العصور الكلاسيكية كان أبوللو يدلى بمشورته من خلال كاهنته. وهنا وجد سقراط، منقوشة على جدار قاعة المدخل الموصلة إلى المعبد عبارته الشهيرة « إعرف نفسك » ' Know Thyself ' التى اصبحت منذ ذلك الحين وصية الشفاء المركزية فى العلاج النفسى .

والانسان الاغريقى المرهف الحس، الذى يساوره القلق على نفسه وعلى أسرته، وعلى مستقبله فى تلك الأزمنة المضطربة ـ يستطيع أن يلتمس الهداية هنا، ذلك أن أبوللو كان يعرف معنى « الألعاب المعقدة التى تلعبها الآلهة مع بنى

البشر»، كما يقول الأستاذ إى ، ر، دودز E.R.Dodds . ففى دراسته الممتازة عن اللامعقول فى الحضارة الاغريقية القديمة يمضى قائلا:

« ما كان للمجتمع الاغريقى أن يتحمل - بدون دلفى - تلك التوترات التى خضع لها فى العصر البدائى القديم. والاحساس الساحق بالجهل الانسانى، والافتقار إلى الأمن الانسانى، والرعب من البوارق الإلهية Phthonos ، والخوف من الأبخرة العفنة Miasma - كل هذا العبء المتراكم من تلك الاحاسيس لم يكن من سبيل إلى احتماله دون الطمأنينة التى يمكن أن يهبها ذلك المشير الإلهى العالم بكل شئ، والاطمئنان بأن هناك وراء هذا العماء تكمن المعرفة والقصد »[1].

وكان القلق الذى يساعد أبوللو الناس على مواجهته هو الخوف الذى يصاحب مرحلة فى سبيلها إلى التشكُّل، والتخمير، والابداع، والتوسع بقوة. ومن المهم أن ندرك أنه لم يكن قلقا عصابيا يتسم بالانسحاب، والكبت، والحيلولة دون انطلاق الحيوية وكانت المرحلة البدائية الغابرة فى الاغريق القديمة هى زمن البزوغ والنمو الحيوى المشحون بالكرب الناجم عن التوسع فى الحدود الخارجية والداخلية. فكان الأغريق يعانون قلق الامكانيات الجديدة، نفسيا، وسياسيا وجماليا، وروحيا. هذه الامكانيات الجديدة، والقلق الذى يصاحب دائما مثل هذه التحديات، فُرِض عليهم سواء أرادوه أو لم يريدوه.

وصعد معبد دلفى إلى مكانته المرموقة فى عصر كان فيه الاستقرار القديم ونظام العائلة آخذين فى الانهيار، والفرد بسبيله إلى أن يتحمل المسئولية عن نفسه على عاتقه. وفى اليونان الهوميرية، كانت بينيلوبى Penelope زوجة أوديسيوس وإبنها تليماك Telemachus يستطيعان رعاية شئونهما سواء كان أوديسيوس موجودا، أو مشتركا فى حروب طروادة، أو تتقاذفه الأمواج سنوات عشر « فى البحر القاتم قتامة النبيذ ». أما الآن، فى المرحلة القديمة ،

---

(١) إى . ر. دودز، « الاغريق واللامعقول » (بركلى ، ١٩٦٤) ص ٧٥ .
E.R.Dodds, The greeks and the Irrational (Berkeley , 1964) p.75.

فلا بد أن تتلاحم العائلات لتكوين المدن وما من شاب فى سن تليماك إلا ويشعر بأنه يقف على شفا عصر عليه أن يختار فيه مستقبله الخاص وأن يجد مكانه الخاص من كجزء مدينة جديدة. وما أخصب أسطورة الفتى تليماك للكتّاب المحدثين الذين يبحثون عن هويتهم الخاصة !

وهاهو چيمس جويس Jamas Joyce يعرض جانبا منها فى « أوليس » كما يشيرتوماس وولف Thomas Wolfe. كثيرا إلى تليماك بوصفها أسطورة البحث عن الأب، والتى كانت بحق بحث وولف نفسه كما كانت بحث الإغريقى القديم. وقد وجد وولف، شأنه فى ذلك شأن أى تليماك حديث ، هذه الحقيقة العويصة الباردة ألا وهى « إنك لا تستطيع العودة إلى البيت مرة أخرى » .

وكانت الدول ـ المدنية تناضل فى حالة من الفوضوية، طاغية إثر طاغية (وهى كلمة لم يكن لها فى اليونانية الايحاءات المدمرة التى تنطوى عليها فى اللغة الانجليزية) [1]. وقد حاول القادة الثائرون أن يضفوا على السلطة الجديدة شيئا من النظام وبدأت فى الظهور أشكال جديدة لحكم الدول ـ المدنية وقوانين جديدة، وتأويلات للآلهة، وهذا كله أعطى للفرد قوى نفسية جديدة. وفى مثل هذه المرحلة من التغير والنمو، يكون الانبثاق emergence شيئا يعانيه الفرد على أنه حالة طوارئ Emergency ، بكل مايصاحبه من توتر متوقع Attendant .

وفى هذا المناخ المضطرب ظهر رمز أبوللو ومعبده فى دلفى، والأساطير الثرية التى أسست عليهما .

---

(١) كلمة Tyrannos (طاغية) تشير ببساطة إلى حاكم مطلق ، من النمط الذى يظهر عادة فى عهود التخمر السياسى والتغير. وبعض هؤلاء « الطغاة » مثل بسيستراتوس Pi-sistratus « لطاغية أثينا » الذى حكم فى أواخر القرن السادس، ينظر إليه على أنه حاكم صالح عند المؤرخين ، وعند بعض اليونانيين المحدثين . وأذكر جيدا دهشتى عندما سمعت الصبيان فى مدرسة فى اليونان كنت أقوم بالتدريس فيها يتحدثون عن بسيستراتوس بنفس الاعجاب ـ وإن لم يكن بنفس المقدار ـ الذى يتحدث به أهل بلادنا عن چورچ واشنطن .

– ١ –

من المهم أن نتذكر أن أبوللو هو إلـه **الشكـل** ، إله العقـل والمنطـق فليـس من المصادفـة أن أصـبح هـذا المعبد المهم فى ذلك الزمان المضطرب وأنـه مـن خـلال هذا الاله – إله التناسب والتـوازن بحث المواطنون عن التـأكـد من أن المعنى والقصد وراء هذه الفوضى الظاهـرة .وكـان الشكل والتناسب والوَسَط الذهبى أمورا أسـاسـيـة إذا أراد هـؤلاء الناس أن يكبـحـوا جـمـاح شـهـواتهم العميقة ، لا من أجل ترويض هذه الشهوات، وإنما لتحويل القـوى الشيطانية التى يعرفهـا اليونانيـون فى الطبيعة وفى أنفسهم إلى استـخدام بنّاء. وكـذلك كـان أبوللو إله الفـن حيث أن الرشـاقة من السمات الأساسية للجمـال. والحـق أن « برناسوس » Parnassus – وهو الجبل الذى يقع معبد دلفى على أحد جوانبه، قد أصبح فى كل اللغات رمزا لتمجيد فضائل العقل.

ونزداد تقديرا للمعنى الغنـى الذى يحيط بمثل هـذه الأسطـورة إذا ذكرنا أن « أبوللو » هـو إله النـور.. ولا نعنى نور الشـمس وحـده، بل نـور الذهـن، نور العقل، نور البصيرة . ويسـمىّ فى كثير من الأحيان باسـم هيليوس Helios ، وهى الكلـمة اليونانية التى تعنى الشمس، كما يسمى أيضا « فويبوس أبوللو » Phoebus Apollo أى إله الاشـراق والاشـعـاع. وأخـيـرا نذكـر أمس نقطة بموضـوعنا كله : وهى أن أبوللو هـو إله الشفاء والصحة وأن ابنه آسكليبيـوس Asclepius هو إله الطب .

جـمـيع هذه الصـفـات التى خُلِعت على أبوللو ، والتى أنشـأتهـا العمليـات اللاشعورية الجمعية فى أساطير القرون المظلمة السابقة على هوميروس، قد

التحمت فى نسيجها دلالة الخيال الأدبى والمجاز الرمزى . فأن يكون هذا الاله هو إله المشورة الحسنة، وصاحب البصيرة النفسية والروحية والذى يقوم بالارشاد والهداية فى عصر شديد الحيوية وذى باع كبير فى تشكيل الناس ـ ما أشد اتساق هـذا الاختيار وأحفله بالمعنى! والرجـل الأثينى الذى يشرع فى رحلته إلى دلفـى لاستخـارة أبوللو سـوف يدير فى خياله فى كل لحظة من لحظات رحلته شخصية هذا الاله، إله النور والشفـاء. وقد ناشدنا إسبينوزا Spinoza أن نركّز انتباهنا على فضيلة مبتغاة، وعلى هذا النحو نميل إلى اكتسابها . وهذا فى أغلب الظن ما سيفعله رجلنا الاغريقى فى رحلته، وستكون العمليات النفسية، والتوقع، والرجاء، والايمان عواطف تعتمل فـى نفسه فعلا. وهكذا ممكن أن يسهم إيحائيا فى «علاج» نفسه وتكون مقاصدة الشعورية وتوجهاته الأعمق ملتزمة فعلا بالحدث الذى يوشك على الوقوع. ذلك أنه بالنسبة للانسان الذى يشارك فى تلك الأمور، تحمل الرموز والأساطير قـوتها الشفائية، الخاصة بها.

هذا الفصل إذن هو مقال عن «إبداع الانسان لنفسه» فالذات مكوِّنة، على حافة نموها، من النماذج، والأشكال، والاستعارات والأساطير وكل أنواع المضامين النفسية الأخرى التى تمنحها الاتجاه فى إبداعها لذاتها . وهذه العملية تجرى باستمرار. والذات ـ كما قال كيركجور بحق ـ ليست إلا ماتكونه فى عملية الصيرورة . وعلى الرغم من الحتمية الواضحة فى الحياة البشرية ـ وبخاصة فى الجانب الجسمى من ذات الانسان فى الأشياء البسيطة مثل لون عينيه وطوله وعمره النسبى فى الحياة، وما شاكل ذلك ـ هناك أيضا وبوضوح مماثل هذا العنصر الخاص بالتوجيه الذاتى. والتفكير وإبداع الذات أمران لا ينفصلان وعندما نصبح فى وعى بكل التخيلات التى نرى فيها أنفسنا فى المستقبل،

ونوجّه أنفسنا فى هذا الطريق أو ذلك ـ فإن هذا الجانب يصبح واضحا تمام الوضوح .

هذا التأثير المستمر على توجيه تطور المرء يجرى فى بلاد الاغريق القديمة أو فى أمريكا الحديثة، أيا كان إنكارنا له. ونصيحة إسپينوزا الذى ذكرناها آنفا هى إحدى الطرق التى تتحقق بها وظيفة هذا التوجيه. وتشهد كمية الأساطير التى تتناول تناسخ فرد فى شكل أو آخر من أشكال الحياة بحيث يعتمد وضعه (أو مكانته). على الكيفية التى عاش بها هذا الشخص حياته من قبل ـ تشهد بإدراك الجنس البشرى فى تجربته أن الفرد يحمل على عاتقه شيئا من المسئولية عن الكيفية التى عاش بها حياته. والحجة التى يدلى بها سارتر على أننا نخترع أنفسنا بفضل مجموعة إختياراتنا قد تنطوى على أكثر مما تستحقه من التوكيد، غير أن ما فيها من حق جزئى ينبغى الاعتراف به على كل حال .

إن الحرية الانسانية تتطلب من قدرتنا أن تتوقف بين المنبه stimulus وبين الاستجابة، وفى هذه الوقفة ينبغى أن تختار الاستجابة التى نريد أن نلقى بثقلنا نحوها . ذلك أن قدرتنا على إبداع أنفسنا ـ تأسيسا على هذه الحرية ـ لا تنفصل عن الوعى أو الادراك الذاتى.

ونحن معنيون هنا بالكيفية التى تشجع فيها كاهنة دلفى هذه العملية من الابداع الذاتى. من الواضح أن الابداع الذاتى يتحقق بآمالنا ومثلنا العليا، وصورنا، وكل صنوف التركيبات المتخيلة التى نتمسك بها حينابعد حين فى طليعة انتباهنا .هذه «النماذج » تؤدى وظيفتها شعوريا ولا شعوريا على السواء، وهى تتبدى فى الخيال كما تتبدى فى السلوك الصريح. والمصطلح الذى يلخّص هذه

العملية هو **الرموز والأساطير** وقد كان معبد دلفى تعبيرا عينيا عن هذه الرموز والأساطير، كما أنه كان المكان الذى تجسدت فيه على نحو طقوسى وشعائرى .

— ٢ —

نستطيع أن نلمح فى تماثيل أبوللو الرائعة ـ المنحوتة فى ذلك الزمان ـ الشخصية القديمة بشكلها القوى المستقيم، والجمال الهادئ الذى يحيط بالرأس، وقسماته المنتظمة البليغة التى يتحكم فى إنفعالاتها حتى إلى تلك الابتسامة «العارفة» الخفيفة المرتسمة على الثغر الذى يوشك أن يكون مستقيما ـ كيف يمكن لهذا الاله أن يكون الرمز الذى رأى فيه الفنانون الاغريق وغيرهم من مواطنى تلك الفترة النظام الذى يشتاقون إليه ؟ هناك سمة عجيبة فى تلك التماثيل التى شهدتها: العينان **واسعتان**، جعلهما النحات أكثر انفتاحا من العيون العادية فى رأس رجل حى أو فى التماثيل الإغريقية الكلاسيكية. ولو أنك تجولت خلال الحجرة الأغريقية القديمة فى المتحف القومى فى أثينا، فسوف يصدمك أن العينين الواسعتين لتماثيل أبوللو المنحوتة من المرمر تكشف عن تعبير من التيقظ الحاد. فهى على العكس تماما من العينين المسترخيتين اللتين يراودهما النوم فى رأس هرمس Hermes المألوفة التى نحتها براكسيتيلس Praxiteles فى القرن الرابع قبل الميلاد .

هاتان العينان الواسعتان لأبوللو القديم تدلان على التوجس. إنهما تعبران عن القلق.. عن الوعى المفرط، « التلفت حول » المرء على كل جانب خوفا من أن يحدث شئ مجهول ـ وهذا يتلاءم مع الحياة فى عصره يضطرب بالتغير. وثمة توازٍ ملحوظ بين هذين العينين وبين العيون التى تطل من شخصيات ما يكل

آنجلو التى رسمت فى مرحلة تكوينية أخرى هى عصر النهضة. فمعظم الكائنات البشرية التى رسمها ما يكل آنجلو قوية ظافرة كما تبدو للنظرة الأولى، فإذا اقتربنا منها لفحص أوثق رأينا أن لها عيونا واسعة، وهذه علامة واضحة على القلق. وما يكل آنجلو فى الصور الذاتية التى رسمها لنفسه يرسم عيونا واسعة بشكل ملحوظ بالطريقة النمطية المميزة للخوف، وكأنما يريد أن يبرهن على أنه لا يعبرّ عن التوترات الباطنة التى يعانيها عصره فحسب، بل عن نفسه أيضا بوصفه عضوا فى عصره .

واسترعت انتباه الشاعر ريلكه Rilke أيضا عينا أبوللو البارزتان وما تنطويان عليه من قدرة على النظر فى الأعماق. و فى قصيدته « الجذع القديم لأبوللو » Archaic Tarso of Apollo يتحدث عن «رأسه الأسطورى الذى نضجت فيه المقلتان » ويمضى قائلا :

.... غيــر أن

جذعه مازال متوهجا كالشمعدان

ونظرته هى وحدها التى تغض من طرفها،

صامدة، وامضة. وإلا ما استطاع منحنى الصدر

يعشى بصرك، أو كان من الممكن عند انعطافة

الخصرين الخفيفة – أن تسرى الابتسامة إلى ذلك

المنتصف الذى يحمل القدرة على النسل.

ولولا ذلك لانتصب هذا الحجر مبتورا

قصيرا تحت إقتحامة الكتفين الشفافة،

وما استطاع أن ينفض انتفاضة الوحوش الكاسرة.

عندما تنقض على فريستها، أو أن يتجاوز قسماته .... كالنجم :

فليس هناك مكان لا يراك،

ولهذا كان عليك أن تغيرّ من حياتك (٣) .

في هذه الصورة الحية نلاحظ كيف استطاع ريلكه أن يقتنص ماهية «الشهوة الموجهة» Controlled Passion ـ لا الشهوة المكبوتة أو المكبوحة، التى كانت هى الهدف خلال العصر الهلنستى المتأخر الذى ظهر فيه المعلمون الاغريق الذين كانوا يجزعون من النوازع الحيوية . وما أبعد الفرق بين تأويل ريلكه وبين الكبت الڤيكتورى أو كبح النوازع . هؤلاء الاغريق الأوائل الذين كانوا يبكون ويعشقون ويقتلون بحماسة، كانوا يمجدون العاطفة العنيفة وإيروس وكل ما هو جنىّ Daimonic وشيطانى. (الأشخاص الذين يشتغلون بالعلاج النفسى فى هذه الأيام، حين يدرسون المشهد العجيب فى الاغريق القديمة - يلاحظون أن الشخص **القوى** مثل أوديسيوس أو أخيل Achilles هو الذى يبكى). بيد أن الإغريق كانوا يعلمون أيضا أن هذه الدوافع ينبغى أن توجَّه ويُتَحكَّم فيها. وكانوا يعتقدون أن ماهية الشخص الفاضل (arete) هى أن يختار عواطفه لا أن تختاره عواطفه. و فى هذا ما يفسر لماذا لم يكونوا فى حاجة إلى معاناة عملية الإخصاء الذاتى بانكار « الإيروس » و«الجنىّ» ـ كما يفعل الانسان الحديث .

ومعنى تلك المرحلة البدائية القديمة واضح فى عبارة ريلكة العجيبة الأخيرة التى تبدو لأول وهلة (ولأول وهلة فحسب) أنها استنتاج غير متفق مع المقدمات A Non Sequitur : «فما عليك إلا أن تغيرّ من حياتك » .

---

(٣) ترجمات من أشعار راينرماريا ريلكه - ترجمة م.د. هـرترنورتون (نيويورك ١٩٣٨) ص ١٨١ .

Translations from the poetry of Rainer Maria rilke,trans by M.D. Herter Norton (new york, 1938) , P.181 .

هــذا هو نداء الجمـــال المثير، والطلب الذى يفرضه الجمـــال علينا بمجرد حضـــوره بأن نشارك أيضا في الشــكل الجـديد. وهذا النداء لا يمت بصلة إلى الأخـــلاق (لا علاقة له على الاطلاق بالخطأ أو الصواب)، ولكنه مع ذلك طلب مستبد يضمنا بقوة وإصرار لكي نُدْخل في حياتنا هذا الشكل المنسـجم الجديد .

– ٣ –

كيف كانت كاهنة أبوللو تؤدى وظيفتها، ومن أين جاءت النصيحة التى كانت تسديها ؟ هذه بالطبع أسئلة مثيرة ولكـن يبدو لسوء الحظ أن ما يعرف عن هذا الموضوع قليـل . فقد كان المعبد محجوبا بالسرية، وهؤلاء الذين يديرونه لا يستطيعون إلا إسداء المشورة للآخرين، ولكنهم يستطيعون أيضا الاحتفاظ بأســـرارهم . ويخبرنا أفلاطـــون بأن « الجنون التنبـــؤى » اســـتولى على « بيثيا » Pythia الكاهنة التى كانت تخـــدم في المعبد بوصفها المتحدثة باســـم أبوللو. ومن هذا الجنون كانت يخرج شئ من « البصـــيرة المبدعة » بهذا كان يعتقد أفلاطون الذى كان يمثّل مستويات من الوعى أعمق من المعتاد وقد كتب في فايدروس Phaedrus قائلا: « ونحـــن مدينون إلى جنـــونهم بكثير من المنافع التى كانت « بيثيا » كاهنة دلفى وكاهنة معـــبد دودونا قادرتين على إغداقهـــا على اليونان سواء في الحـــياة الخاصة أو الحياة العـامة ، ذلك أنهما عندما تكونان فـي عقلهما السليم ، كانت إنجازاتهما قليلة أو تكـاد ألا تكون شيئا »(٤) وهذا قـول واضح عن جـانب من جـوانب النزاع الذى نشب

(٤) روبير فلاسليير، «الكاهنات الاغريقيات» ترجمة دوجلاس جارمان (نيويورك ١٩٦٥) ص٤٩
Robert Flaceliére, Grreek Oracles Trans. Douglas Garman (Newyork.. 1965) p.49

خلال التاريخ الانسانى عن مصدر الإلهام : ـ وهو إلى أى مدى يأتى الابداع من الجنــون ؟

وكان أبوللو يتحدث بلسان الشخص المتكلم (الأول) من خلال بيثيا فكان صوتها يتغير ويتحشرج ويصدر من حلقومها، ويرتجف كأنه وسيلة إتصال حديثة. ويقال إن الاله قد تلبّس بها فى نفس لحظة النوبة التى تستولى عليها أو لحظة الحماسة Enthusiasm، وهى كلمة مشتقة من الجذر Em- thea (« فى الاله » in god) كما يوحى حرفيا.

وقبل بدء « الجلسة » تجتاز الكاهنة أفعالا طقوسية متعددة، كأن تأخذ حمّاما خاصا، وربما شربت من نبع مقدس، مع افتراض آثار الايحاء الذاتى المعتادة غير أن القول المتكرر فى كثير من الأحيان بأنها تتنفس أبخرة صادرة من شرخ فى صخور المعبد، ولهذه الأبخرة تأثير منومّ ـ هذا القول يذكره الأستاذ دودز فى إيجــاز:

« أمـــا فيمـــا يتعـــلق « بالأبخـــرة » الشـــهيرة التـــى نسبت ذات مـــرة إلى إلهـــام بيثيـــا فى شئ من الثقة، فهى إختراع هللينســـتى... وقد أدرك بلـــوتارك ـ الذى كـــان يعلـــم الحقائق ـ الصعـــوبات التى تواجه نظـــرية الأبخـــرة ويبـــدو أنه رفضـــهـــا جملـــة وتفصيـــلا ، غيـــر أن البـــاحـــثين فـــى القـــرن التـــاســـع عـــشـــر شـــأنهم فى ذلك شـــأن الفـــلاسفـــة الرواقيين، تمـــسكوا فـــى شئ مـــن الارتيـــاح بتفسير مـــادى متماسك معقـول ».(٥)

---

(٥) دودرز ـ ٧٣ .

ويمضى دودز فى ملاحظته مدعّما وجهة نظره فيقول: «لم يُسْمع إلا القليل عن هذه النظرية من أن يثبت الحفريات الفرنسية أنه لا توجد اليوم أية أبخرة، أو أى « شرخ » يمكن أن تكون هذه الأبخرة قد صدرت عنها » (٦) . ومن الجلى أن هذه التفسيرات لم نعد بحاجة إليها بالنظر إلى البنية التى تقدمها اليوم كل من الانثروبولوچيا وعلم نفس الشواذ Abnormal Psychology.

ويبدو أن الكاهنات البيثيات كنّ نسوة بسيطات غير متعلمات (ويتحدث بلوتارك عن واحدة منهن كانت إبنة فلاح) . غير أن الباحثين المحدثين يحملون احتراما عظيما للنظام الذكى الذى تتبعه الراهبة. وتكشف قرارات دلفى عن علامات كافية تدل على سياسة متسقة لاقناع الباحثين بأن الذكاء الانسانى والحدس، والبصيرة كانت تلعب دورا حاسما فى العملية. ومع أن أبوللو ارتكب بعض الفظائع الشهيرة فى تنبؤاته ونصيحته وبخاصة خلال الحروب الفارسية، فإن الإغريق باتخاذهم لموقف شبيه بالموقف الذى يتخذه اليوم كثير من الناس تجاه معالجيهم، غفروا له بسبب المشورة والمعونة التى أسداها لهم فى مرات أخرى.

والنقطة التى تهمنا أكثر من أية نقطة أخرى هى وظيفة المعبد بوصفه رمزا اجتماعيا قادرا على استخراج البصائر قبل الشعورية واللاشعورية الجمعية Collective عند الأغريق . وقد كان للجانب الاجتماعى الجمعى لمعبد دلفى أساس متين : إذ كان المعبد مكرساً فى الأرض لآلهات الأرض قبل تكريسه لأبوللو. وهو جمعى أيضا بالمعنى الذى كان به لديونيسيوس أيضا ـ وهو ضد أبوللو ـ نفوذ قوى فى دلفى. وتبينّ أوانى الزهر الاغريقية أبوللو وهو يمسك بيد ديونيسيوس، وأكبر الظن أن ذلك كان فى معبد دلفى. ولا يغالى بلوتارك كثيرا

---

(٦) نفس المرجع .

حين يكتب قائلا : «فيما يتعلق بكاهنة دلفى ، فإن الدور الذى كان ديونيسيوس يقوم به، لم يكن أقل من دور أبوللو» (٧) .

وأى رمز حقيقى، بما يصاحبه من طقس احتفالى، يصبح المرآة التى تعكس البصائر، والامكانيات الجديدة، والحكمة الجديدة، وغيرها من الظواهر النفسية والروحية التى لا نجرؤ على تجربتها لحسابنا الخاص. ونحن لا نستطيع ذلك لسببين: الأول هو قلقنا الخاص: فالبصائر الجديدة تخيفنا فى معظم الأحيان، بل نستطيع أن نقول إن هذا على نحو نمطى.. هذا إذا أخذنا على عاتقنا وحدنا المسئولية الكاملة عنها .وفى عصر تختمر فيه التغيرات، ربما جاءت هذه البصائر كثيرا ، وهى تتطلب مسئولية نفسية وروحية أكبر مما يستطيع معظم الأفراد احتماله. وفى الأحلام يسمح الناس لأنفسهم بارتكاب أشياء، مثل قتل الأب أو الابن، أو قد يفكر المرء فى أن «أمى تبغضنى »على سبيل المثال، وهو شئ قد يكون من البشاعة أن يفكر فيه المرء أو يقوله فى الكلام العادى. ونحن نتردد فى التفكير فى هذا أو ماشاكل ذلك من أشياء حتى فى أحلام اليقظة، لأن المرء يشعر فى مثل هذه التخيلات بأنها تحمل مسئولية فردية أكبر مما تحمله أحلام الليل. بيد أننا لو زارنا حلم يقول هذا، أو سمعنا أبوللو يقوله من خلال كاهنته، فإننا نستطيع أن نكون أكثر صراحة فيما يتعلق بحقيقتنا الجديدة.

والسبب الثانى هو أننا نهرب من الغرور (أو التعجرف) Hubris ويستطيع سقراط أن يؤكد أن أبوللو قال عنه فى دلفى إنه أحكم من يعيش من الرجال، وهذا إدعاء- سواء كان نابعا من التهكم السقراطى أو لم يكن - فإنه ماكان يستطيع أبدا أن يقوله بلسانه عن نفسه.

---

(٧) فلاسلبير Flaceliére – المرجع المذكور ، ص ٣٧ .

كيف يفسّر المرء مشورة الكاهنات ؟ هذا السؤال معناه أن تسأل : كيف يفسّر المرء رمزا؟ ذلك أن تخمينات الكاهنة كانت بعامة مغلقة بالشعر، وكانت تنطق فى «صيحات وحشية» onomatopoeic وكذلك فى الكلام المنطوق وهذه « المادة الغُفْل » كان لابد من تفسيرها وحل طلاسمها » (٨) ومثل كل الأقوال التى تأتى على لسان وسطاء فى كل العصور، كانت أقوال الكاهنة من الغموض بحيث لا تترك الطريق مفتوحا للتأويل فحسب، بل كانت **تتطلبه**. وكثيرا ما كانت قابلة لتأويلين مختلفين ، أو لأكثر من ذلك .

كانت العملية أشبه بتأويل حلم. وقد درج « هارى ستاك سليڤان » Harry Stack Sullivan تعليم طلبة التحليل النفسى أثناء التدريب بألا يفسروا الحلم وكأنه قانون الميديين، أو الفرس، بل أن يقترحوا معنيين مختلفين للشخص الذى يقومون بتحليله ، وبذلك يطلب منه أو منها أن يختار بينهما. ولا تكمن قيمة الأحلام، كما هى الحال فى تلك التخمينات فى أنها تعطى إجابة خاصة، ولكن فى أنها تفتح مناطق جديدة فى الواقع النفسى، وتهزنا هزاً عنيفا لتخرجنا من عاداتنا الروتينية المألوفة، ونلقى ضوءا على قطاع جديد من حياتنا. ومن ثمّ فإن أقوال المعبد، مثل الأحلام، لم يكن تلقّيها سلبيا، **بل كان على المتلقين أن « يعيشوا » أنفسهم فى تلك الرسالة .**

وفى خلال الحروب الفارسية ــ على سبيل المثال ــ عندما تضرع الأثينيون الذين ساورهم القلق ــ تضرعوا لأبوللو أن يهديهم سواء السبيل، جاءت الكلمة من الكاهنة تناشدهم أن يثقوا فى « الجدار الخشبى ». وأثير جدل عنيف حول معنى هذا اللغز. ويخبرنا هيرودوت بالقصة على النحو التالى: « كان من رأى بعض

---

(٨) فلاسليير ، ص ٥٢ .

الشيوخ أن الاله يعنى أن يخبرهم بأن الأكروبول سينجو من الحرب، إذ كان هذا البناء يُدافع عنه فى قديم الزمان سياج خشبى ، ورأى آخرون أن الاله يشير إلى سفن خشبية والتى يستحسن أن تكون على أهبة الاستعداد» وهذا أثار شطر آخر من النبوءة نقاشا، إذ اعتقد البعض أنه ينبغى عليهم الابحار بلا قتال ليستقروا فى أرض جديدة . غير أن ثيميستوكليس Themistocles أقنع الناس بأنه كان المقصود بهم أن يشتبكوا فى معركة بحرية بالقرب من سالاميس Salamis ، وهذا مافعلوه إذ دمروا أسطول إكسركس Xerxes فى إحدى المعارك الحاسمة فى التاريخ(٩).

وأيا كان مقصد كهنة دلفى ، فإن تأثيرالنبوءات الغامضة كان يرغم الضارعين والضارعات على أن يمعنوا الفكر فى موقفهم من جديد، وأن يبحثوا الخطط، وأن يتصوروا إمكانيات جديدة.

وكان أبوللو يلقّب حقا «بالغامض». وحتى لا يتخذ بعض المعالجين النفسيين الناشئين هذه المسألة ذريعة لغموضهم هم أنفسهم، فلنذكر هنا اختلافا بين العلاج الحديث وبين تخمينات الكاهنة. ذلك أن أقوال الكاهنات تأتى على مستوى قريب من لاشعور المتلقين، قريبا من الأحلام **الفعلية**، فى مضاد تأويل الأحلام فى ساعة علاجية. وأبوللو يتحدث من أبعاد أعمق فى شعور المواطن والجماعة المجتمعة (أعنى المدنية). وهكذا يمكن أن يكون هناك غموض مبدع، يحدث فى القول الأصلى (أو الحلم) وفى تفسير المواطن (أو المريض) له . وللكاهنة ميزة على المعالج المعاصر. وعلى كل حال أعتقد أن المعالج ينبغى أن يكون مقتضبا على قدر الامكان، تاركا الغموض الذى لا مفر منه للمريض!

---

(٩) هيرودوت ، التواريخ ، الكتاب السابع ، ١٤٠ – ١٤٤
Herodotus, The Histories , Book XII , 140-144

ولم تكن مشورات دلفى نصائح بالمعنى الدقيق، بل كانت منبّهات للفرد وللجماعة للنظر إلى الداخل ، لطلب الفتوى من حدسهم وحكمتهم .وكانت الكاهنة تضع المشكلة فى سياق جديد حتى يمكن أن تُرى بطريقة مختلفة، بطريقة تصير فيها الامكانيات الجديدة والتى لم يقتحمها الخيال بعدُ، جلية واضحة. ومن التصورات الخاطئة الشائعة أن مثل هذه المعابد، وكذلك العلاج الحديث ـ تنحو إلى أن تجعل الفرد أكثر سلبية وعلى هذا النحو يكون العلاج سيئا وتأويل الكائنات مجافيا للحقيقة. وإنما ينبغى على كل منهما أن يفعل العكس تماما، إذ لابد لهما أن يتطلبا من الأفراد التعرف على إمكانياتهم الخاصة، وأن ينيروا جوانب جديدة من أنفسهم ومن علاقاتهم مع الآخرين . هذه العملية تنقر منبع الابداع فى الناس، وهى تعمل على تحويلهم إلى الداخل صوب ينابيعهم الابداعية الخاصة.

وفى محاورة « الدفاع » Apologia، ينبئنا سقراط كيف حاول أن يحل معنى اللغز الذى وضعه الاله حين قال لصديقه خايريفون Chaerephon بأنه لايوجد فى العالم من هو أحكم منه (من سقراط). وانتهى الفليسوف إلى هذه النتيجة وهى أنه الأحكم لأنه اعترف بجهله ونصح الاله سقراط أيضا أن «إعرف نفسك». ومنذ ذلك الحين، فإن مفكرين من طراز نيتشة وكيركجور مافتئوا يحاولون سبر أغوار معنى نصيحة الاله، كما أننا مازلنا متحفزين للعثور على معانٍ جديدة لها، بل إن نيتشة يفسرها بأنها تعنى عكس ما قد يتبادر إلى ذهن المرء لأول وهلة: « ماذا يعنى الاله الذى أعلن « إعرف نفسك » لسقراط؟ ألعلّه كان يعنى مصادفة « كف عن الاهتمام بنفسك »، و« كن موضوعيا؟ » وهذه الأقوال الصادرة عن الاله ـ شأنها شأن الرموز الحقيقية والأساطير ـ تكشف عن ثراء لا حد له، كلما تكشفت عن معانٍ جديدة شائقة.

— ٤ —

وهناك سبب آخر لأن تكون النبوءة ذات دلالة بوصفها تجسيدا للبصائر اللاشعورية الجمعية التى تحوزها الجماعة. وهنا يقوم الرمز أو الأسطورة بشاشة الاسقاط التى ترسم ملامح البصيرة والنبوءة واحتفالاتها ـ مثل بطاقات رورشاخ أو اختبار موراى Murray لتذوق الموضوع عبارة عن شاشة تنبهً الدهشة وتحفز الخيال للعمل.

ولكن يجب أن أسارع لادراج تحرز ما. ذلك أن العملية التى تجرى فى مثل هذا المكان والزمان يمكن أن تسمى «إسقاط» Projection . بأى معنى قادح للكلمة، سواء بالمعنى التحليل النفسى الذى «يسقط» فيه الفرد ماهو «مريض» وبالتالى مالا يستطيع مواجهته، أو بالمعنى النفسى التجريبى الذى يتضمن أن العملية ذاتية صرفة وأن البطاقات أو صور إختبار تفهم الموضوع TAT لا صلة لها بالنتيجة. وفى رأيى أن كلا من هذين الاستعمالين القادحين لكلمة إسقاط ينجم عن الاخفاق الشائع للانسان الغربى فى فهم طبيعة الرمز والأسطورة.

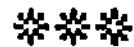
وليست «الشاشة» مجرد مرآة بيضاء، بل الأحرى أنها **القطب الموضوعى الضرورى لاستدعاء العمليات الذاتية للوعى**. وبطاقات رورشاخ هى الأشكال المحددة الحقيقية من الأسود والألوان الأخرى حتى ولو لم «ير» أحد من قبل فيها الأشياء التى يمكن أن تراها فيها. أنت أو أنا. مثل هذا «الاسقاط» ليس «ارتدادا» بأى حال من الأحوال، سواءً بالتعريف أو بأى شئ على أقل إحتراما من القدرة على أن تقول ماتريد أن تقوله فى جمل عقلية بدون البطاقات فهو بالأحرى تدريب مشروع صحى للخيال.

هذه العملية تجرى فى الفن عبر الأزمنة كلها فالألوان والقماش أشياء موضوعية لها مؤثرات قوية ووجودية على الفنان فى إخراج أفكاره ورؤاه. والحق أن الفنان يرتبط بعلاقة جدلية لا بالطلاء والقماش فحسب، بل بالأشكال التى يشاهدها فى الطبيعة. والشاعر والموسيقى على علاقة مماثلة، مع لغتهما الموروثة والنغمات الموسيقية ويجرؤ كل من الفنان والشاعر والموسيقى على استخراج أشكال جديدة. وأنواع جديدة من الحيوية والمعنى. وهم محميون ـ على الأقل ولو بصورة جزئية ـ من «الاصابة بالجنون» فى هذه العملية للإظهار الأساسى عن طريق الشكل الذى تتيحه وسيلة الاتصال .. أعنى الألوان والرخام، والألفاظ والنغمات الموسيقية.

وهكذا يمكن أن يُنظر إلى معبد أبوللو فى دلفى على أنه رمز اجتماعى مفيد للغاية. ونستطيع أن نفترض إذن أن بصائره تأتى بواسطة عملية اجتماعية رمزية تتضافر فيها العوامل الذاتية فى علاقة جدلية بعضها مع البعض الآخر. ولكل من يستخدم النبوءة استخداما صادقا، يمكن أن تتولد أشكال جديدة، وإمكانيات مثالية جديدة، وتركيبات أخلاقية ودينية جديدة ، يمكن أن تتولد من مستويات فى التجربة تكمن وتتعالى على وعى الفرد المستيقظ المعتاد. وقد لاحظنا أن أفلاطون قد أطلق على هذه العملية اسم وَجْد «الجنون التنبؤى ». والوجد منهج كان موضع الاشادة فى كل الأزمنة للعلو على وعينا العادى، وطريقة تعيننا على بلوغ بصائر لانستطيع التوصل إليها بطريقة أخرى. وعنصر الوجد ـ أيا كان طفيفا ـ فهو جزء لا يتجزأ من كل رمز حقيقياً وكل أسطورة؟ لأننا لو شاركنا بصدق فى الرمز أو الأسطورة، فإننا منذ تلك اللحظة «نؤخذ خارج» أو «فيما وراء» أنفسنا .

والتناول السيكلوجى للرمز والأسطورة ليس إلا واحدا من طرائق ممكنة عديدة

وفى اختيارى لهذا التناول لاأريد أن أضفى طابعا نفسانيا صرفا على المعنى الدينى للأسطورة . فمن هذا الجانب الدينى للأسطورة نستخلص البصيرة (الوحى) الذى يصدر عن التفاعل الجدلى بين العناصر الذاتية فى الفرد والواقعة الموضوعية للنبوءة ، ولايمكن أن تكون الأسطورة ـ بالنسبة للمؤمن الصادق ـ أمرا نفسيا صرفا فهى تشمل دائما عنصرا من الوحى سواء من أبوللو الاغريقى، أو من إلوهيم Elohim العبرى أو «الوجود» الشرقى. ولو أننا حولنا هذا العنصر الدينى إلى شئ نفسانى صرف، فلن نكون قادرين على تقدير القوة التى كتب بها كل من إسخيلوس وسوفوكليس مسرحياتهما، بل لن نكون قادرين على فهم ما يتحدثان عنه. فقد كان إسخيلوس وسوفوكليس يكتبان تراجيديات عظيمة بفضل الأبعاد الدينية للأساطير التى أتاحت أساسا بنائيا متينا لاعتقادهما فى كرامة الجنس البشرى ومعنى مصيره.



الفصل السادس

على حدود الإبداع

فى أمسية السبت من عطلة الأسبوع عقدت حديثا فى ضاحية إيسالن – فى نيويورك – ندوةُ لمناقشة الانسانية. وكانت الندوة تتألف من أشخاص عُرِفوا بحسن البصيرة وتنشيط الحوار من أمثال: جويس كارول أوتسن Goyce Carol Oates وجريجورى باتيسون Gregory Bateson ووليم إروين تومسون William Irwin Thampsan . وكان الجمهور يضم سبعا أو ثمانى مئات من الأفراد المتلهفين، وقد هيأوا أنفسهم لمناقشة شائقة على أقل تقدير. وفى ملاحظاته الافتتاحية، ركز رئيس الندوة على هذا المحور الأساسى وهو أن «إمكانيات الكائن البشرى لا حدود لها» .

ولكن من الغريب أن نقول إنه لم يكن هناك – على ما يبدو – أية مشكلات للمناقشة. وقد شعر الجميع سواء من المشتركين فى الندوة أو جمهور النظارة – بالفراغ الهائل الذى يملأ الحجرة . وجميع القضايا المثيرة التى تناولها المشتركون فى الندوة بلهفة شديدة تلاشت على نحو غامض. وبينما كانت المناقشة تترنح متهالكة نحو نهاية آسية، تكاد تكون لا مجدية، كان السؤال الذى دار فى أذهان الجميع هو: «فيم كان الخطأ » ؟

وأرى أن هذا القول: «الإمكانيات البشرية لا محدودة» مثبط للطاقة de - energizing ، وإذا أخذته على علاته، لم تعد هناك مشكلة على الاطلاق. كل ما يمكن أن تفعله هو أن تقف وتنشد هاليلُوياً Hallelujah (الشكر لله) ثم

تقفل عائدا إلى البيت فكل مشكلة سوف تحل عاجلا أو آجلا بتلك الإمكانيات اللامحدودة، ولن تتبقى سوى بعض المصاعب المؤقتة التى ستزول من تلقاء نفسها عندما يحين الوقت. وعلى عكس نية رئيس الندوة، فإن مثل هذه الأقوال تثير رعب المستمع فعلا : فهى أشبه بأن تضع شخصا ما فى زورق ثم تدفع به إلى المحيط الهادى صوب انجلترا مودعا إياه بذلك التعليق المرح «السماء وحدها هى الحد». ذلك أن راكب الزورق يعلم علم اليقين أن هناك أيضا حدا آخر حقيقيا لا مهرب منه هو: قاع المحيط !

و فى هذه الملاحظات سأقوم بفحص الافتراض القائل بأن الحدود ليست شيئا لاسبيل إلى تجنبه فى الحياة الانسانية فحسب، بل إن هذه الحدود ذات قيمة مهمة أيضا . وسوف أناقش أيضا الظاهرة التي مؤداها أن **الابداع نفسه يتطلب الحدود** لأن فعل الابداع ينشأ عن صراع الكائنات البشرية ضد ما يقيم لها الحدود.

ولنبدأ بقولنا إن هناك الحد الفيزيائى (أو الجسدى) الذى لا مهرب منه وهو الموت . فكل نفس ذائقة المـوت فى لحظة مقبلة مجهولة لنا ولا سبيل إلى التنبؤ بها . والمرض حد آخر وعندما نرهق أنفسنا بالعمل يحط علينا المرض بصورة أو بأخرى وهناك حدود عصابية واضحة فلو أن الدم يتوقف عن التدفق إلى المخ حوالى دقيقتين، فسوف تحدث لنا أزمة أو سكتة أو إصابة بالغة من نوع أو آخر. ورغم أننا نستطيع أن نقوم بتحسين ذكائنا إلى درجة ما، فإنه يظل محدودا بصورة أساسية ببيئتنا الفيزيائية والعاطفية .

وهناك أيضا الحدود الميتافيزيقية التى هى أدعى إلى الاهتمام فكل منا قد ولد فى أسرة معينة فى بلد معين، و فى لحظة تاريخية معينة، دون اختيار منا على الاطلاق . ولو أننا حاولنا إنكار هذه الحقائق كما فعل جاى جاتسبى Gay

فى رواية فيتزجيرالد Fitzgerald «جاتسبي العظيم»، فإننا نعمى Gatsby أبصارنا عن الواقع ولا نجنى غير الحسرة . ومن الحق أننا نستطيع أن نتجاوز إلى حد ما الحدود التى تفرضها خلفيات أسرتنا أو موقفنا التاريخى، غير أن مثل هذا التعالى لا يمكن أن يحدث إلا لأولئك الذين يتقبلون وجود جدهم كحقيقة يبدأون منها.

١ - قيمة الحدود

والوعى نفسه يولد من إدراك هذه الحدود. والوعى الانسانى هو السمة المميّزة لوجودنا، وبدون الحدود ما كنا نستطيع أبدا تنميته . الوعى هو الادراك الذى ينبثق من التوتر بين الامكانيات والحدود . ويبدأ الأطفال فى إدراك الحدود عندما يلمسون أن الكرة مختلفة عنهم، والأم عامل محدد لهم من حيث أنها لا تغذيهم فى كل مرة يصرخون فيها من أجل الطعام. ومن خلال مجموعة من مثل هذه التجارب التحديدية يتعلمون تنمية القدرة على تمييز أنفسهم عن الآخرين وعن الأشياء وعلى تأخير رضاهم فلو لم تكن ثمة حدود، فلن يكون هناك وعى.

وقد تبدو مناقشتنا لأول وهلة مثبطة للهمة، ولكنها لن تبدو كذلك كلما سبرنا أغوارا أعمق. وليس من قبيل المصادفة أن الأسطورة العبرية التى كانت علامة على بدء الوعى الانسانى، أعنى قصة آدم وحواء فى جنة عدن، قد صورت فى سياق نوع من التمرد . فالوعى يولد فى الصراع ضد حد، سمى فى ذلك الموضع تحريما وتجاوز هذا الحد الذى وضعه « يهواه » عوقب حينذاك باكتساب حدود أخرى تعمل عملها داخليا فى الكائن البشرى، مثل القلق والشعور بالاغتراب والذنب.

غيرأن صفات أخرى قيّمة تخرج من تجربة التمرد هذه.. مثل الاحساس بالمسئولية الشخصية، وإمكانية الحب الانسانى التى تتولد عن الوحدة

في نهاية المطاف ، وتتحول بالفعل مواجهة الشخصية الانسانية Lonliness للحدود إلى أن تكون **توسعية** Expansive وهكذا يسير **التحديد والتوسع** جنبا إلى جنب ويذهب ألفرد آدلر إلى أن المدنية نشأت من حدودنا الفيزيائية، أو مايسميه آدلر بالدونية Inferiority . السن بالسن والمخلب بالمخلب، وكان الرجال والنساء أقل مرتبة من الوحوش الضارية، و في الصراع ضد هذه الحدود من أجل بقائهم، تمكنت الكائنات البشرية من تطوير ذكائهم.

قال هرقليطس: «الصراع هو في وقت واحد ملك الجميع وأبوهم [١] وكان يشير إلى الموضوع الذى أذكره هنا: إن الصراع يفترض الحدود مسبقا، والنضال مع الحدود هو بالفعل منبع الانتاجات الإبداعية. فالحدود ضرورية ضرورة الضفاف للنهر، إذ بدونها تتبدد المياه على الارض فلا يكون هناك نهر .. أعنى أن النهر يتكون من التوتر بين الماء المتدفق وبين الشاطئين وعلى هذا النحو نفسه يتطلب الفن حدودا بوصفها عاملا ضروريا لمولده .

ينشأ الابداع إذن من التوتر بين التلقائية والحدود، وهذه الحدود (مثل الشاطئين بالنسبة للنهر) تدفع التلقائية للتشكل في الأشكال المتباينة التى هى أساسية للعمل الفنى أو القصيدة . واستمع مرة أخرى إلى هرقليطس : غير الحكماء من الناس «لا يفهمون كيف أن الشئ الذى يختلف مع نفسه هو فى اتفاق: ذلك أن الانسجام يتألف من التوتر المعارض، مثل ذلك الانسجام القائم بين القوس والقيثارة» [٢]

---

(1) Heraclitus,P.28,Ancilla to the Pre- Socratic philosophers, A complete translation of the fragments in Diels, by kathleen Freeman, Harvard U. press, Cambridge,Mass, 1970 .

(٢) نفس المرجع ، ص ٢٨ ،

وفى مناقشة مع « ديوك إلينجتون » Duke Ellington عن كيفية تأليفه لموسيقاه شرح المسألة بقوله: مادام عازف الترومبيت يستطيع أن يصل إلى نغمات معينة بطريقة جميلة دون غيرها من النغمات. وينطبق هذا أيضا على عازف الترومبون، فإنه يستطيع أن يكتب موسيقاه داخل هذه الحدود. ثم أضاف قائلا: «من المستحسن أن يكون للمرء حدود».

والحق أن هناك في عصرنا تقويما جديدا للتلقائية ورد فعل قويا ضد الصرامة. وهذا يتمشى مع إعادة إكتشاف قيم القدرة الطفولية على اللعب . وفى الفن الحديث ـ كما نعلم جميعا ـ تطور اهتمام جديد برسومات الأطفال وكذلك بالفن الريفى والفن البدائى، وهذه الأنواع من التلقائية تُستْخدم فى أحيان كثيرة كنماذج لأعمال فن البالغين. ويصدق هذا بخاصة فى العلاج النفسى فالغالبية العظمى من المرضى يعانون من الشعور بالاختناق والكبت بالحدود المفرطة والصارمة التى يفرضها عليهم آباؤهم. وأحد أسباب لجوئهم إلى العلاج هو فى المقام الأول هذا الاقتناع بأن تلك الأمور جميعا يجب أن تُلْقى أدراج الرياح.

وحتى لو كانت هذه النظرة تبسيطية لأمور، فمن الجلى أن هذا الدافع صوب التلقائية ينبغى أن يكون موضع تقدير من المعالج النفسى، إذا لابد للناس أن يستردوا هذه الجوانب « المفقودة » من أن يتكاملوا بأى معني فعال.

ولكن ينبغى ألا ننسى أن هذه المراحل فى العلاج النفسى، مثل فن الأطفال ليست إلا مراحل مؤقتة. ففن الأطفال يتسم بأن فيه صنعة ناقصة ورغم التماثل الظاهر مع الفن الموضوعى. فإنه مابرح يفتقر إلى التوتر الضرورى للفن الناضج الحقيقى. إنه وعد ولكنه ليس إنجازا بعد فلابد أن يرتبط فن الشخص النامى ـ إن عاجلا أو آجلا ـ بالتوتر الجدلى الناشئ عن مواجهة الحدود، وهو التوتر الذى نجده حاضرا فى كل أشكال الفن الناضج. «ڤان جوخ» فى أشجار السرو

الملتوية بضراوة، مناظر « سيزان » الطبيعية البديعة التي يمتزج فيها اللونان الأصفر والأخضر والممتدة في فرنسا الجنوبية والتي تذكرنا بنضرة الربيع الأبدي.. هذه الأعمال تشيع فيها تلك التلقائية. ولكنها تتميز أيضا بتلك الخاصية الناضجة التي تصدر عن استيعاب التوتر. وهذا ما يجعلها شيئا أكثر من مجرد لوحات « شائقة » ، إنه يجعلها عظيمة فالتوتر المتعالى الذي تمت السيطرة عليه في العمل الفني ماهو إلا نتيجة صراع الفنانين الناجح مع الحدود وضدها.

٢ - الشكل بوصفه حدا في الابداع

تتضح دلالة الحدود في الفن أشد الوضوح عندما نتعرض لمسألة الشكل، فالشكل هو الذي يضع الحدود الجوهرية والبناء لفعل الابداع. وليس من قبيل المصادفة أن ناقد الفن كلايف بل Clive Bell يتحدث في كتابه عن « سيزان » عن « الشكل الدال » significant form بوصفه المفتاح لفهم أعمال المصور العظيم.

فلنقل إنني أرسم أرنبا على سبورة، فنقول: « هناك أرنب » والواقع أنه لا يوجد على الاطلاق على السبورة سوى الخط البسيط الذي رسمته: فلا نتوء، ولا شئ ثلاثي الأبعاد، ولا فجوة . إنها نفس السبورة التي كانت، ولايمكن أن يكون هناك أرنب «عليها» فأنت لاترى إلا الخط الذي رسمته بالطباشير والذي يمكن أن يكون ضيقا إلى مالانهاية. هذا الخط يحدد المضمون، ويقول مدى المكان **الداخل** في الصورة ، والمكان الذي **هو خارجها** .. إنه تحديد صرف لهذا الشكل المعيَّن . ويظهر الأرنب لأنك قبلت مانقلته إليك من أن هذا المكان داخل الخط هو ماأريد أن أحدده .

وهناك في هذا التحديد طابع لا مادي، طابع روحي - إن شئت - هذا الطابع ضروري في كل إبداع، ومن ثم فإن **الشكل** - وبالمثل **التصميم** Design **والخطة** Plan ، **والنموذج** Pattern - كلها تشير إلى معنى لا مادي حاضر داخل الحدود.

وتبرهن مناقشتنا للشكل على شئ آخر.. هو أن الموضوع الذي نراه هو نتاج لذاتيتك وللواقع الخارجي .ويتولد الشكل عن العلاقة الجدلية بين مخي (الذي هو ذاتي ، فيّ أنا) وبين الموضوع الذي أراه خارجا عني (وهذا هو الجانب الموضوعي) . فنحن لانعرف العالم فحسب - كما أصر إيمانويل كانت Im-manuel Kant بل إن العالم يتطابق في الوقت نفسه مع طرائقنا في المعرفة. وبهذه المناسبة لا حظ كلمة يتطابق Conform - أي أنّ العالم يشكلّ نفسه «مع» ، فهو يتخذ أشكالنا، (أي يظهر على صورة الأشكال التي نعرفه بها) .

وتبدأ المتاعب حينما يحاول أي إنسان أن يأخذ على عاتقه الدفاع عن أحد الطرفين القصويين . وعندما يصر فرد على ذاتيته ولا يتبع سوى خياله وحده ، فيكون لدينا - من ناحية - شخص قد تكون تهويمات خياله شائقة، ولكنه لا يرتبط أبدا ارتباطا حقيقيا بالعالم الموضوعي . وعندما يصر فرد ما على أنه لا وجود لشئ « هناك » سوى الواقع التجريبي - من ناحية أخرى - فإننا نكون بإزاء شخص قد تشكل عقله بصبغة تكنولوچية، وتكون النتيجة أنه يعمل على إملاق حياته وتبسيطها تبسيطا مسرفا. ذلك أن إدراكنا الحسي يحدّده خيالنا كما تحدده الوقائع التجريبية للعالم الخارجي سواء بسواء.

وقد ميّز كوليريدج في معرض حديثه عن الشعر بين نوعين من الشكل: أحدهما خارجي بالنسبة للشاعر هو الشكل الآلي (الميكانيكي) للسونيت مثلا وهذا الشكل يتألف من إتفاق متعسف في أن السونيت ينبغي أن تضم أربعة عشر بيتا وفقا

لنموذج معيّن. أما النوع الآخر من الشكل فهو عضوى. هذا هو الشكل الداخلى، وهو يصدر عن الشاعر ويتألف من العاطفة التى ينفثها في القصيدة . وهذا الجانب العضوى من الشكل يؤدى إلى نموها وفقا لطبيعتها الخاصة فهى تتحدث إلينا من خلال العصور لتكشف عن معنى جديد لكل جيل. وربما وجدنا فيها بعد قرون عديدة معنى مستترا فيها لم يكن المؤلف نفسه يعرف بوجوده .

وعندما تكتب قصيدة، تكتشف أن ضرورة ملاءمة معناك فى هذا الشكل أو ذاك ـ هذه الضرورة تتطلب فى حد ذاتها أن تبحث فى خيالك عن معانٍ جديدة وأنت ترفض طرائق معينة لقول هذه المعانى، وتنتقى غيرها، محاولا صياغة القصيدة من جديد دائما وأبدا . و فى هذا التشكيل تصل إلى معانٍ جديدة أكثر عمقا لم تكن تحلم بها أبدا فليس الشكل مجرد تهذيب لمعنى لا تجد له مكانا فى قصيدتك، ولكنه معين لك فى العثور على معنى جديد، ومنشط لتركيز معناك ولتبسيطه وتنقيته، ولتكتشف فى بُعْد أكثر شمولا الماهية التى تود التعبير عنها. وما أكثر المعانى التى كان شكسبير يستطيع أن يضعها فى مسرحياته لأنه نظمها شعرا ولم يكتبها نثرا، أو فى سونيتاته لأنها كانت مكونة من أربعة عشر بيتا !

و فى أيامنا هذه، كثيرا ما يُهاجم مفهوم الشكل بسبب علاقته بـ « الشكليات » Formality و«النزعة الشكلية » Formalism وعلينا أن نتجنب كلا منهما ـ كما يقال - كما نتجنب الطاعون. وأوافق على أنه فى الأزمنة الانتقالية مثل زماننا، حيث يصعب أن تقع على الأسلوب النزيه ـ فقد تكون النزعة الشكلية، و« الشكليات »مطلوبة للبرهنة على صدقها. غير أن الهجوم على هذه الأنواع ـ السفاح فى معظم الأحيان - من النزعة الشكلية، لا يكون الشكل فى ذاته عرضة للاتهام ، وإنما أنواع أخرى من الشكل - هى

بعامة الأنواع الامتثالية Conformist ، والأنواع الميتة ، التى تفتقر بالفعل إلى الحيوية الباطنة العضوية.

وفضلا عن ذلك، ينبغى أن نتذكر أن كل تلقائية تحمل فى ثناياها شكلها الخاص . وعلى سبيل المثال، كل مايتم التعبير عنه في لغة، يحمل الأشكال التى تعطيها تلك اللغة وما أشد الاختلاف بين قصيدة كُتبت أصلا بالانجليزية وبين ترجمتها فى الموسيقى المنتقاة للغة الفرنسية، أو فى المشاعر العميقة القوية للغة الألمانية ! وهذا مثال آخر، ألا وهو التمرد باسم التلقائية على أُطُر اللوحات picture frames الذى يتمثل فى الرسومات التي تخرج عن أطرها، محاولةً تكسير حدودها الضيقة جدا، على نحو درامى. هذا الفعل يستعير قوته التلقائية من افتراض وجود إطار يبدأ المرء منه.

وتجاور التلقائية والشكل هو بالطبع قائم عبر التاريخ البشرى كله. وهو الصراع القديم، وإن يكن محدثا باستمرار بين الديونيزوسى ضد الأبوللونى. وفى المراحل الانتقالية تخرج هذه القسمة الثنائية إلى الغلن والصراحة مادامت الأشكال القديمة لا بد من تجاوزها. ولهذا أستطيع أن أفهم التمرد فى يومنا هذا ضد الشكل والحدود الذى تعبرّ عنه هذه الصيحة: « نحن نملك إمكانيات لا محدودة ». ولكن عندما تحاول تلك الحركات أن تنبذ الشكل والحدود كلية، فإنها تصبح مدمرة لذاتها ولا مبدعة. فالشكل نفسه لا يمكن تجاوزه مادام الابداع مستمرا ولو قُدّر للشكل أن يتلاشى، لتلاشت معه التلقائية أيضا .

- ٣ - الخيال والشكل

الخيال هو امتداد العقل، وهو قدرة الفرد على قبول الإغارة على العقل الواعى بالأفكار، والحوافز، والصور وكل أنواع الظواهر النفسية الأخرى النابعة

مما قبل الشعور Preconscious .هو القدرة على «الحلم بالأحلام ورؤية الرؤى» والنظر في الإمكانيات المتباينة، واحتمال التوتر اللازم للامساك بهذه الامكانيات أمام انتباهنا، الخيال هو إلقاء حبال الارساء، واقتناص الفرص والاعتقاد بأنه ستكون هناك مراكز جديدة للرسو في الفضاء الرحب المنبسط أمامنا .

و في المحاولات الابداعية يعمل الخيال متجاورا مع الشكل وعندما تنجح هذه المحاولات، فذلك لأن الخيال قد شحن الشكل بما يملكه من حيوية خاصة .

والسؤال هو: إلى أي مدى نطلق لخيالنا العنان ؟

هل نترك له الحبل على الغارب ؟

هل نجرؤ على التفكير فيما لا سبيل إلى التفكير فيه ؟

هل نجرؤ على تصور الرؤى الجديده ، وأن نتحرك بينها ؟

في مثل هذه الأوقات نواجه خطر فقدان الاتجاه ، خطر الانعزال التام .هل نفقد لغتنا المُعْترف بها والتي تجعل الاتصال ممكنا في العالم نتقاسمه ؟

هل نفقد الحدود التي تمكّننا من توجيه أنفسنا نحو ما نسميه بالواقع ؟ هذه هي مشكلة الشكل تبرز أمامنا مرة أخرى ، أو الوعي بالحدود ، إن أردنا لها صياغة مختلفة .

وإذا تحدثنا بلغة علم النفس، فإن هذه التجربة هي ما يعانيه كثير من الناس على هيئة « عصاب » psychosis . ومن هنا كان بعض العصابيين يسيرون بالقرب من الجدران في المستشفيات . إنهم يحرصون على التوجه نحو الأطراف، محافظين دائما على التموضع في البيئة الخارجية، لأنهم يفتقرون إلى التموقع الداخلي . ومن ثمّ، فإن من المهم لديهم بصفة خاصة أن يَسْتَبْقوا أي تموقع خارجي متاح لهم .

وقد وجد الدكتور كورت جولدشتاين Kurt Goldstein ـ بوصفه مديرا لمستشفى كبير للأمراض العقلية يستقبل كثيرا من الجنود الذين أصيبوا إصابات مخية أثناء الحرب ـ وجد أن هؤلاء المرضى يعانون من تحديد جذرى لقدراتهم على الخيال. ولاحظ أنهم يحتفظون بخزاناتهم (دواليبهم) فى ترتيب صارم، ويضعون أحذيتهم فى نفس الوضع تماما، ويعلقون قمصانهم فى نفس المكان . فإذا اختل ترتيب خزانة ملابسهم، انتابت المريض حالة من الذعر، فهو لايستطيع أن يوجّه نفسه للترتيب الجديد، ولايستطيع أن يتخيل «شكلا» جديدا يُحل النظام مكان الفوضى. ومن ثمّ كان المريض يلْقىَ فيما سماه جولدشتاين «موقف الكارثة» وحينما يسأل الشخص المصاب فى المخ أن يكتب اسمه على ورقة، فإنه يكتبه فى ركن قريب من الأطراف. فهو لا يحتمل إمكانية الضياع فى الأماكن المفتوحة وأما قدراته على التفكير المجرد، وعلى تجاوز الوقائع المباشرة فى حدود الممكن ـ وهو ما أسميه فى هذا السياق بالخيال ـ فقد تقلصت بشدة وكان يشعر أنه بلا حول ولاقوة لتغيير البيئة ليجعلها ملائمة لاحتياجاته .

مثل هذا السلوك مؤشر على مايمكن أن تكون عليه الحياة إذا انقطعت عن المرء قواه الخيالية. حينئذ لابد أن تبقى الحدود واضحة مرئية دائما . وعندما افتقر هؤلاء المرضى إلى القدرة على نقل الأشكال، وجدوا عالمهم مبتور الأوصال بصورة جذرية وأصبح أى وجود « لا محدود » بالنسبة لهم خطرا هائلا.

ونحن الذين لم تحدث لهم إصابات بالمخ ، من الممكن أن نعانى قلقا مماثلا فى الموقف العكسى..أعنى فى فعل الإبداع . ذلك أن حدود عالمنا تنسحب من تحت أقدامنا، وتنتابنا الرعدة انتظارا لرؤية ما إذا كان أى شكل جديد سيحتل مكان الحدود المفقودة، أم أننا سنتمكن من خلق نظام جديد مكان هذه الفوضى.

وكما أن الخيال يشيع الحيوية فى الشكل، فكذلك يحول الشكل دون أن

يدفعنا الخيال إلى العصاب . هذه هى الضرورة النهائية للحدود . والفنانون هم أولئك الذين يمتلكون القدرة على رؤية الرؤى الأصيلة. وهم يتميزون بخيالات قوية، كما أن لديهم في الوقت نفسه إحساساً متطورا بما فيه الكفاية للشكل بحيث يتجنبون الوقوع في «كارثة» . إنهم كشافة الحدود الذين يتقدموننا لارتياد المستقبل ونحن نستطيع بكل تأكيد أن نتحمل حساسياتهم التى لاضرر فيها ذلك أننا سنكون أكثر استعدادا للمستقبل إذا استطعنا أن نُصْغى إليهم بجدية .

ثمة إحساس حاد غريب بالفرح، أو لعله إحساس بالوجد اللطيف ـ إذا شئنا تعبيرا أفضل - يُقْبل عليك حين تعثر على الشكل المعين الذى تنشده لإبداعك.فلنقل إنك كنت حائرا في البحث عنه أياما طوالا حين واتتك بغتة البصيرة التى فتحت الأبواب الموصدة.. فرأيت كيف تكتب بيت الشعر، ورأيت مزيج الألوان الذى تحتاج إليه في لوحتك ، وكيف تصوغ الموضوع الذى تكتبه لفصل ما ، أو تقع على النظرية التى تتلاءم مع الحقائق الجديدة. وكثيرا ما تعجبت لهذا الاحساس الخاص بالفرح، ذلك أنه لا يتناسب في كثير من الأحيان مع ماحدث بالفعل.

وأكون قد انهمكت في العمل فوق مكتبى صباحا إثر صباح، محاولا أن أجد سبيلا إلى التعبير عن فكرة مهمة. وعندما تبزغ «بصيرتى» بغتة ـ وربما حدث هذا بينما أشق الخشب بعد الظهر ـ أشعر بخفة غريبة في خطوتى وكأن حِملاً ثقيلا يُرفع عن كاهلى. إحساسى بالفرح على مستوى أعمق يستمر دون أية صلة بالواجبات الدنيوية التى أقوم بها حينذاك. ولا يمكن أن تكون المسألة مجرد أن المشكلة التى كنت أواجهها قد أجيبت ـ فهذا يجلب بعامة إحساسا بالارتياح . فما هو مصدر هذا الابتهاج العجيب ؟

أظن أن هذا هو تجربة: إن هذه ـ هى ـ الطريقة التى ـ ينبغى ـ أن تكون

عليـهـا الأشـيـاء . ونحن نشـارك في أسطورة الخلق، حتى لو اقتصرت هذه المشاركة على هذه اللحظة فحسب. النظام يخرج من اللانظام والشكل من العماء مثلما حدث في خلق الكون ، والاحساس بالفرح يأتـى مـن مشاركتنا، أيا كانت ضـآلتـهـا .والمفارقـة هى أننا في تلك اللحظة نعانى بمزيد من الوضـوح حدودنا الخاصة فنحن نكشف حب المصير amor fati الذى كتب عنه نيتشة .. حب المرء لمصيره. فلا عجب إن منحنا ذلك إحساسا بالوجد !

* * *

الفصل السابع

الولـــوع بالشـــكل

ظلت مقتنعا سنين عديدة بأن شيئا ما يحدث للخيال فى العمل الابداعى يكون أكثر أساسية، وإن يكن محيِّرا ـ عما افترضناه فى علم النفس المعاصر. وفى يومنا هذا الذى كرسنا فيه أنفسنا للوقائع وللموضوعية العنيدة ، استخففنا بالخيال وبخسناه قدره: فهو يبعدنا عن «الواقع» ويصبغ عملنا بصبغة« الذاتية»، وأسوأ من هذا كله أن يقال عنه إنه لا علمى. ونتيجة لهذا ،أُخِذ الفن والخيال فى كثير من الأحيان على أنه الغذاء«المجمد» للحياة، لا الغذاء الصلب الأصلى . فلا عجب أن يفكر الناس فى « الفن » من حيث أساسه المعرفى، على أنه شئ« اصطناعى » أو حتى يعتبروه ترفا يخدعنا بدهاء ، فهو مجرد « حيلة » بارعة Artifice . وكان المأزق الذى وُضعنا فيه عبر التاريخ الغربى هو: هل سننتهى إلى أن الخيال مجرد حيلة بارعة، أم أنه مصدر من مصادر للوجود ؟

ماذا لو لم يكن الخيال والفن مُجمِّدين على الاطلاق، بل منبع رئيسى للتجربة الانسانية ؟ ماذا لو أن منطقنا وعلمنا يستمدان من الأشكال الفنية ويعتمدان أساسا عليها ، ولم يكن الفن مجرد تزيين لعملنا حين ينتجه العلم والمنطق ؟ هذه هى الفروض التى اقترحها هنا .

وهذا الموضوع نفسه يرتبط بالعلاج النفسى بطرائق أعمق كثيرا من مجرد اللعب بالألفاظ . وبعبارة أخرى: هل العلاج النفسى حيلة، عملية تتسم بالاصطناعية، أم أنه عملية يمكن أن تعطى الميلاد لوجود جديد؟

- ١ -

فى تقليبى لهذه الفروض ، أحضرت معطيات لمساعدتى مُسْتمِدَّةً من أحلام الأشخاص الذين أعالجهم . ورأيت أن الأشخاص الذين قمت بتحليلهم، حين يحلمون يصنعون شيئا على مستوى أدنى من مستوى سيكلوچية الدوافع Psy chodynamics (أو علم النفس الديناميكى) . فهم يناضلون مع عالمهم ليستخرجوا المعنى من اللامعنى، والدلالة من الفوضى، والاتساق من المشاحنة ، وهم يفعلون ذلك بالخيال، بإنشاء أشكال جديدة وعلاقات فى عالمهم، وينجزون من خلال التناسب والمنظور عالما يستطيعون البقاء فيه والحياة بشئ من المعنى.

وإليكم هذا الحلم البسيط . رواه رجل ذكى يبدو أنه أصغر من سنةً وهى الثلاثون، وينحدر من حضارة يتمتع فيها الآباء بسلطان ذى شأن . قال :

« كنت فى البحر ألعب مع دلافين كبيرة وأنا أحب الدلافين وأريدها أن تكون كالحيوانات الأليفة . ثم بدأ الخوف يعترينى، إذ حسبت أن الدلافين الضخمة سوف تؤذينى فخرجت من الماء إلى الشاطئ . والآن تحولت إلى قطة معلّقة من ذيلها فى شجرة والتفت القطة على نفسها فى وضع الدمعة المنسكبة، غير أن عينيها كانتا واسعتين مغريتين ، وقد غمزت بواحدة منهما . وصعد دلفين إليها ، وكأب يداعب صغيره لينهض من الفراش « انهض وامض فى طريقك »، ضرب القطة ضربة خفيفة ، واستولى الخوف على القطة فأصبحت فى حالة من الذعر، فتواثبت فى خط مستقيم وسط الصخور المرتفعة متجهة صوب البحر .

فلنطرح جانبا مثل هذه الرموز الواضحة كالدلافين الضخمة التى تمثل الأب – وما شاكل ذلك – وهى رموز تكاد تختلط دائما بالأعراض المرضية . وإنما

أطلب منك أن تأخذ الحلم بوصفه رسمـا تجريديا، أن تنظر إليـه بوصفه شكلا خالصـا وحركـة.

نرى فى أول الأمر شكلا مصغرًا هو الصبى الذى يلعب مع أشكال أكبر هى الدلافين . تخيل الشكل الأول على هيئة دائرة صغيرة والشكل الثانى على أنه دوائر كبيرة. والحركة اللاعبة تضفى نوعا من الحب على الحلم الذى يمكن أن نعبّر عنه بخطوط يتجه كل منها صوب الآخر لتتقاطع فى اللعب . وفى المشهد الثانى نرى الشكل الأصغر (الطفل أثناء خوفه) يتحرك فى خطٍّ يخرج من البحر ويتباعد عن الأشكال الأكبر. ويبينّ المشهد الثالث الشكل الأصغر على هيئة قطة فى شكل مخروطى شبيهة بالدمعة المنسكبة ، وعيناها توحيان بالاغراء . ويتقدم الشكل الكبير الآن صوب القطة متحركا إلى فعل التزلف ، وهنا تختلط الخطوط فى نظرى . هذه مرحلة عصابية نمطية تتألف من أن الحالم يريد أن يحل علاقته بأبيه وبالعالم وهذه المحاولة لاتنجح بالطبع. والمشهد الرابع والأخير هو الذعر الذى يتحرك فيه الشكل الأصغر ـ وهو القطة خارجة بسرعة من المشهد. إذ تندفع صوب الصخور الأعلى والحركة تتمثل فى خط مستقيم خارج قماش اللوحة . ومن الممكن أن نرى الحلم كله كمحاولة من خلال الشكل والحركة لحل مشكلة علاقة هذا الشاب فى حبه وخوفه ـ لأبيه وشخصيات أبيه .

والحل إخفـاق واضح، أمـا « الرسم » أو اللعب ،الذى يجرى على أسلوب يونسكو ـ يبين كما تبين كثير من المسرحيات المعاصرة التوتر الحى فى امتناع الصراع على الحل . ومن وجهة نظر العلاج النفسانى، نجد ان المريض يواجه صـراعاته بكل تأكيد، وإن لم يكن يسـتطيع أن يفعل شـيئا فى هذه اللحظة سوى الهرب . وفى هذه المشـاهد نستطيع أن نرى أيضا تقدما فى المسـتويات .. فهناك : أولا : مستوى البحر وثانيا: المستوى الأعلى

للأرض وعليها الشجرة، والمستوى الثالث: وهو أعلاها جميعا، ألا وهو الصخور على الجبل الذى تقفز إليه القطة .ومن الممكن تصور هذه المستويات على أنها مستويات الوعى العليا التى يتسلقها الحالم . وهذا التوسع للوعى قد يمثّل كسبا مهما للمريض حتى ولو كان الحل الفعلى للمشكلة فى الحلم مآله الاخفاق .

وعندما نقوم بتحويل هذا الحلم إلى رسم تجريدى ، فإننا نكون حينئذ على مستوى أعمق من مستوى علم نفس الدوافع Paychodynamics وأنا لا أعنى أنه ينبغى علينا أن نتجاهل المضامين التى تحتويها أحلام مرضانا، وإنما أعنى أن نمضى إلى ماوراء المضامين لنكشف الأشكال الأساسية. حينذاك نكون بصدد **الأشكال** الأساسية التى لا تصبح إلا فيما بعد ـ صياغات formulatoin بطريقة الاشتقاق .

ومن أشد وجهات النظر وضوحا ، فإن الابن يحاول جاهدا أن يصل إلى علاقة أفضل مع أبيه، وعلى أن يكون مقبولا لديه كرفيق أو صاحب. . ولكنه يحاول على مستوى أعمق أن يشيدّ عالما ينطوى على معنى، وفيه مكان ويموج بالحركة محافظا على شئ من التناسب بينهما، عالما يستطيع أن يحيا فيه. **تستطيع أن تعيش بلا أب يتقبلك، ولكنك لا تستطيع أن تحيا بدون عالم يبدو على شئ من المعنى بالنسبة لك** . والرمز بهذا المعنى لم يعد عَرَضا مرضيا وكما أشرت فى موضع سابق [١] والرمز يرجع إلى أصله وإلى معناه الجذرى sym-ballein وهو « الضمّ معا »

---

(١) رولوماى ، « معنى الرموز ، فى الرمزية فى الدين والأدب » تحرير رولوماى (نيويورك ، ١٩٦٠) ، ص ١١ - ٥٠ .

Rollo May, in Symbolism and fiterature, ed. Rollo May (Newyork,1960), pp.11-50

drawring together . والمشكلة ، أعنى العُصاب وعناصره ، توصف بالكلمة المضادة لكلمة « رمزية » Symbolic (أى كلمة الطِباق * antonym وهى Dia - Ballein Diabalic أى « التفرقة بين » Pulling apart.

والأحلام هى المجال الذى لا منازع فيه للرموز والأساطير. واستخدم كلمة « أسطورة » لا بالمعنى القادح الذى هو« الزيف » وإنما بمعنى **شكل من أشكال الحقيقة الكلية** يتجلى بطريقة جزئية للحالم . هذه طرائق يجعل بها الوعى الانسانى من اللامعنى معنى للعالم والأشخاص فى العلاج النفسى ، مثلنا جميعا ، يحاولون أن يضعوا العالم فى منظور ما وأن يشكلوا من الفوضى التى يعنونها شيئا من النظام والانسجام .

وبعد أن درست مجموعات من أحلام الأشخاص تحت العلاج النفسى ، اقتنعت بأن هناك خاصية موجودة دائما أطلقت عليها اسم الولوع بالشكل ، فالمريض يشيّد فى « لاشعوره » دراما ؛ ولهذه الدراما بداية ، إذ يحدث شئ « يومض على المسرح ، » ثم ينتهى إلى نوع من انفراج الأزمة dénouement وقد لاحظت أن الأشكال تتكرر فى الأحلام ، وتُراجع، وتعاد صياغتها، ثم تعود – كلحن أساسى فى سيمفونية – فى هالة من الانتصار لتُجْمع الأشكال معاً حتى يتألف من المجموعة كلٌ له معنى .

– ٢ –

ومن التناولات المجدية وجدت أن هناك تناولا **هو أن نأخذ الحلم بوصفه مجموعة (أو سلسلة) من الأشكال المكانية** . وأنا أشير الآن إلى إمرأة فى الثلاثين من عمرها تحت العلاج النفسى ، ففى مرحلة أحلامها ،

* فى اللغة العربية – وهى فى باب المحسنات البديعية كالجناس وخلافه . المترجم

كانت هناك شخصية أنثوية – على سبيل المثال – تتحرك على مسرح الحلم . ثم تدخل إمرأة أخرى ؛ ويظهر رجل ، فتخرج المرأتان معاً . هذا النوع من الحركة فى المكان حدث فى المرحلة السحاقية من تحليل هذه الشخصية المعينة وفى أحلام متأخرة تدخل المريضة ، فتخرج الشخصية الأنثوية التى كانت حاضرة ، ثم يدخل رجل ويجلس إلى جوارها . وبدأت أرى اتصالا هندسيا عجيبا و تقدما مطردا فى الأشكال المكانية . وربما كان معنى أحلامها ، وتقدم تحليلها ، أن يكونا قابلين لفهم أفضل إذا نظرنا إلى الكيفية التى تشيد بها تلك الأشكال المتحركة فى المكان .. وهى كيفية لم تكن واعية بها على الاطلاق . بدلا من الاهتمام بما تقوله عن أحلامها .

ثم بدأت ألاحظ وجود مثلثات فى أحلام هذه المرأة . ففى أول الأمر كانت تشير فى أحلامها . إلى مرحلتها الطفولية ، وكان المثلث يتألف من أبيها وأمها والطفل . وفى المرحلة التى اعتبرتها المراهقة ، كان المثلث يتكون من إمرأتين ورجل ، وكانت هى بوصفها إحدى المرأتين تتحرك فى المكان نحو الرجل وبعد حوالى شهرين من التحليل ، فى مرحلة سحاقية ، كان المثلث يتألف من إمرأتين ورجل بحيث تقف المرأتين معا . وفى مرحلة أخرى متأخرة تحولت المثلثات إلى مستطيلات : وكان الرجلان فى الحلم مع امرأتين ، وأغلب الظن أن الرجل صديقها ، وهى ، وأمها ، وأباها وحينئذ أصبح تطورها هو عملية الاشتغال خلال المستطيلات تشكيل مثلث جديد فى نهاية الأمر : رجلها وهى وطفل . وهذه الأحلام وقعت فى الأجزاء الوسطى والمتأخرة من التحليل .

ومن الممكن أن نرى أن رمز المثلث أساسى من تلك الحقيقة وهى أنه يشير إلى عدد من المستويات المختلفة فى آن واحد . ويتحدد المثلث بخطوط ثلاثية ، ويتميز بأنه يتطلب أقل عدد من الخطوط المستقيمة لتكوين شكل هندسى له مضمون .

وهذا هو المستوى الرياضى « للشكل الخالص » ' Pure form ' وكان المثلث أساسيا فى فن أوائل العصر الحجرى الحديث .. وما عليك إلا أن تتأمل التصميمات المرسومة على أوانى تلك المرحلة ، هذا هو المستوى الجمالى وهو موجود فى العلم – والتثليث (علم حساب المثلثات) هو طريقة التى شخص بها المصريون علاقتهم بالنجوم ، والمثلث هو الرمز الأساسى فى فلسفة العصر الوسيط وفى اللاهوت – وارجع إلى فكرة التثليث Trinity وهو أساسى أيضا فى الفن القوطى والمثل الجرافيكى عليه هو جبل سان – ميشيل -Mant Saint- Mishel وهو تلك الصخرة المثلثة التى ترتفع من البحر يعممها المثلث القوطى الذى شيده المعمار البشرى ، والذى ينتهى بدوره إلى قمة تشير إلى السماء .. شكل فنى فخم نجد فيه مثلث الطبيعة والانسان ، والإله . وإذا تحدثنا أخيرا من وجهة نظر علم النفس ، وجدنا أمامنا المثلث الانسانى الاساسى..الرجل والمرأة والطفل .

وتتجلى أهمية الأشكال فى الوحدة التى لافكاك منها بين الجسم والعالم فالجسم هو دائما جزء من العالم . فأنا أجلس على هذا المقعد ، والمقعد على الأرض فى هذا المبنى ؛ والمبنى بدوره يستقر على جبل من الصخر هو جزيرة مانهاتن . وأينما سرت ، فإن جسدى يرتبط ارتباطا متبادلا مع العالم الذى فيه وعليه أخطو خطواتى . وهذا يفترض انسجاما مسبقا بين جسمى والعالم ونحن نعرف من الفيزياء أن الأرض ترتفع إلى مالانهاية لتلتقى بخطوتى ، مثلما يتجاذب جسمان أحدهما للآخر. والتوازن الجوهرى فى السير لا يقوم فى جسمى وحده ، وإنما لا يمكن أن يُفْهم إلا بوصفه علاقة بين جسمى وبين الأرض التى يقف فوقها وعليها يسير ، والأرض جاثمة هناك لتتلقى كل قدم تهبط عليها ، ويتوقف وقع مسيرتى على إيمانى بأن الأرض ستكون هناك .

وحاجتنا الايجابية إلى الشكل تتضح من أننا نبنى تلقائيا هذا الشكل فى عدد لا متناه من الطرق . ها هو الممثل الايمائى مارسيل مرسو Marcel Merceau يقف على خشبة المسرح مشخصًا لرجل يأخذ كلبه ليتمشيا معاً وذراع مرسو ممتدة كأنما يقبض على سلسلة الكلب وبينما يتحرك ذراعه إلى الأمام وإلى الخلف ، « يرى » كل متفرج الكلب وهو يشد السلسلة ليتشمم هذا الشئ أو ذاك فى الدغل .ومن المؤكد أن الكلب والسلسلة هما أكثر الأجزاء « واقعية » فى المشهد حتى وإن لم يكن هناك كلب ولا سلسلة على المسرح إطلاقا ولايوجد هناك إلا جزء من الجشطالت – الرجل مرسو وذراعه أما الباقى فيزودنا به خيالنا بوصفنا متفرجين . فالجشطالت الناقص يستكمله تخيلنا وممثل إيمائى آخر هو چان لوى بارو Gean Louis Barraut .الذى يؤدى دور رجل أصم أبكم فى فيلم « أطفال الفردوس » – يروى لنا بالتمثيل الصامت كل ماحدث لرجل نشلت نقوده فى الزحام – ويقوم بحركة واحدة معبرة عن كرش الضحية السمين ، وبحركة أخرى عن التعبير الصارم المرتسم على وجه رفيقه ، وهلم جرًا حتى تتمثل لنا صورة حية لحادثة النشل كلها . وهذا كله دون أن ينطق بكلمة واحدة .فليس هناك إلا ممثل يؤدى حركات قلائل فى كثير من الصنعة البارعة . أما الفجوات كلها فيملأها خيالنا تلقائيا .

ويثب الخيال الانسانى ليقوم بتشكيل الكل ، لاستكمال المشهد لكى يضفى عليه المعنى . والطريقة الفورية التى يتحقق بها هذا تبين كيف أننا مدفوعون لبناء ما تبقى من المشهد . وملء الفجوات أمر ضرورى لكى يكون للمشهد معنى . وإذا كنا نفعل ذلك أحيانا بطرائق مضللة وأحيانا بطرق عصابية أو هذائية paranoid – فليست هذه هى النقطة المركزية . ذلك أن ولوعنا بالشكل يعبر عن شوقنا إلى أن نجعل العالم ملائما لاحتياجاتنا

ورغبـــاتنا ، وأهـــم من ذلك لكى نجربَّ أنفسنا بوصفنا أشخاصــا لهم دلالة .

وقد تكون عبارة « الولوع بالشكل » عبارة شائقة ، بيد أنها أيضا إشكالية Problematic . فلو أننا اقتصرنا على استخدام كلمة « **شكل** » فإنها تبدو مفرطة فى التجريد ، ولكنها عندما تجتمع بكلمة ولوع ، نرى أن المقصود ليس هو الشكل بأى معنى عقلى ، وإنما المقصود هو المشهد الكلى . وما يحدث فى الشخص ، مستترا وراء السلبية أو أية أعراض عصابية أخرى هو عاطفة يملأها الصراع وتسعى إلى إضفاء المعنى على حياة تبلغ حد الأزمة .

وقد أخبرنا أفلاطون منذ أمد بعيد كيف أن العاطفة الجامحة – أو «الإيروس» Eros على حد تعبيره – تتحرك صوب إبداع الشكل الإيروسى الذى يتحرك نحو صياغة المعنى والكشف عن الوجود . ولما كان الإيروس من حيث أصله جنيا Daimon يدعى الحب ، فهو محب للحكمة ، وهو القوة التى هى فطرية فينا لتولّد الحكمة والجمال على السواء . ويقول أفلاطون على لسان سقراط إن الطبيعة البشرية لن تجد بسهولة مساعدا أفضل من الحب (إيروس) . »(٢) وكل خَلْق أو انتقال من اللاوجود إلى الوجود هو عبارة عن شعر أو صنعة كما يقول أفلاطون : « وكل عمليات الفن إبداعية ، وكل أساتذة الفنون شعراء أو صانعون »(٣) ومن خلال « الايروس » أو عاطفة الحب التى هى جنية وبناءة فى آن معا ، ينظر أفلاطون إلى الأمام متطلعا : « وأخيرا رؤية ... عِلْم واحد ، هو علم الجمال فى كل مكان »(٤)

---

(2) Plato, Symposium,trans. Benjamin jawett, in the Portable Greek Reader,ed.W.H. Auden (new york, 1948), P. 499 .

(٣) نفس المرجع ، ص ٤٩٧ .

(٤) فى مكان آخر من هذا الكتاب لاحظت أن الرياضى بوانكاريه يردد توكيدا مماثلا على « الايروس » بوصفه مولّدا للجمال والحقيقة فى آن واحد . (انظر ص ٧٣٠)

وعلى هذا النحو يتحدث الرياضيون والفيزيائيون عن « الرشاقة » Elegance التى تتسم بها نظرية ما . والمنفعة هنا تقع فى مرتبة أدنى بوصفها جزءا من الخاصية التى يتمتع بها الشئ الجميل ،ذلك أن الانسجام فى الشكل الداخلى ، والاتساق الباطنى لنظرية ما ، وصفة الجمال التى تلمس حساسياتنا .. هذه كلها عوامل ذات دلالة تحدد لماذا تبزغ البصيرة المعينة فى الوعي دون غيرها . وبوصفى محللا نفسيا ، ليس فى وسعى أن أضيف شيئا سوى أن تجربتى فى مساعدة الآخرين على تحقيق الاستبصارات من الأبعاد اللاشعورية داخل أنفسهم تكشف عن هذه الظاهرة نفسها .. ألا وهى أن الاستبصارات تنبثق أساسا لا لأنها « صادقة عقليا » أو حتى لأنها مفيدة ، ولكن لأنها تتميز **بشكل** معين هو الشكل الجميل الذى يستكمل ماليس كاملا فينا .

هذه الفكرة ، هذا الشكل الجديد الذى يقدمّ نفسه بغتة ، يأتى لكى يكمل جشطالتنا لم يكن كاملا حتى الآن كنا نناضله فى إدراك واعٍ ، ويستطيع المرء أن يتحدث بدقة شديدة عن هذا النموذج الذى لم يكتمل ، هذا الشكل الذى لم يتشكل بوصفه المكونّ لذلك « النداء » الذى يعطيه ما قبل شعورنا من جيشانه العنيف الإجابة المنشودة .

— ٤ —

وأنا أعنى بعبارة « الولوع بالشكل » مبدأ للتجربة الانسانية يماثل عددا من أهم الأفكار فى التاريخ الغربى . فقد ذهب « كانت » إلى أن ذهننا ليس مجرد انعكاس للعالم الموضوعى من حولنا ، بل إنه **يكوّن** العالم أيضا . وليست المسألة أن الأشياء تتحدث **إلينا** ببساطة ، ولكنها تتلاءم أيضا لطرائقنا فى المعرفة . وعلى هذا النحو فإن العقل عبارة عن عملية إيجابية لتشكيل العالم وإعادة تشكيله .

وحين قمت بتفسير الأحلام على أنها دراما لعلاقة المريض بعالمه ، سألت نفسى : ألا يكون هناك شئ على مستوى أعمق وأشمل فى التجربة الانسانية .. شئ مواز لما كان يتحدث عنه كانت ؟ أو بعبارة أخرى ، هل يمكن ألا يكون ذهننا **العقلى** وحده هو الذى يلعب دورا فى تشكيل العالم وإعادة تشكيله فى عملية معرفته ، بل أن يكون **الخيال والعواطف** مشتركين أيضا فى القيام بدور نقدى ؟ لابد أننا نفهم بمجموعنا Totality الكلى لا بالعقل وحده ومجموع أنفسنا الكلى هو الذى يشكّل الصور التى يتلاءم معها العالم .

ولايقوم العقل وحده بتشكيل العالم وإعادة تشكيله فحسب ، بل إن « ماقبل الشعور » Preconscious بدوافعه واحتياجاته يفعل ذلك أيضا ، وهو يفعل ذلك على أساس الرغبة والقصد ،ذلك أن الكائنات الانسانية لاتفعل فحسب ، وإنما تشعر وتريد أثناء صنعها الشكل لعالمها . وهذا هو السبب الذى جعلنى استخدم كلمة **العاطفة القوية** passion التى هى جماع الاتجاهات الشبقية والدينامية فى عبارة « الولوع بالشكل » . فالأشخاص الذين يخضعون للعلاج النّفسى – أو أى شخص آخر فى هذا الصدد – لاينخرطون ببساطة فى معرفة عالمهم ، بل إن ما ينخرطون فيه هو إعادة تشكيل عالمهم بحماسة شديدة بفضل علاقتهم المتبادلة معه .

هذا الولوع بالشكل هو سبيل لمحاولة إيجاد معنى فى الحياة الانسانية يكمن تحت العقل نفسه ، ذلك لأن الوظائف العقلية – وفقا لتعاريفنا – يمكن أن تؤدى إلى الفهم ، وأن تشارك فى تكوين الواقع فى حالتها الابداعية فحسب . وهكذا يتدخل الابداع فى كل تجربة لنا عندما نحاول أن نضفى المعنى على علاقتنا الذاتية بالعالم .

ويتحدث الفليسوف آلفريد نورث وايتهيد Alfred North Whitehead

أيضا مؤيدا هذا الولوع بالشكل . وقد شيد هوايتهيد فلسفة قائمة أساسا لا على العقل وحده ، ولكنها تشمل مايسميه « الشعور » Feeling . وهو لايعنى بالشعور مجرد التأثر العاطفى وإنما يعنى – كما فهمته – القدرة الإجمالية للكائن العضوى البشرى على تجربة حياته أو حياتها . ويعيد هوايتهد صياغة مبدأ ديكارت الأصلى على النحو التالى :

« كان ديكارت مخطئا عندما قال « أنا أفكر إذن فأنا موجود » Cogito,ergo sum – إذ أننا لا نعى الفكر المجرد وحده أو الوجود المجرد وحده فأنا أجد نفسى أساسا وحدةً من العواطف ، والابتهاج ، والآمال ، والمخاوف ، وألوان الندم ، وتقييمات للبدائل والقرارات .. كل هذا ماهو إلا ردود فعل ذاتية لبيئتى مادمت إيجابيا فى طبيعتى ووحدتى التى هى « أنا موجود » عند ديكارت هى العملية التى أقوم بها لتشكيل هذا الخليط من المادة إلى نموذج متسق من المشاعر » . (٥)

وماأسميه « الولوع بالشكل » ، إذا كنت مصيبا فى فهم هوايتهيد هو الجانب المركزى لما يصفه بأنه تجربة الهوية * experience of identity قادر على تشكيل المشاعر والحساسيات ، والمباهج ، والآمال فى نموذج يجعلنى واعيا بنفسى بوصفى رجلا أو امرأة ، غير أننى لا أستطيع أن أقوم بتشكيلها فى نموذج بوصفها فعلا ذاتيا صرفا . وإنما أستطيع أن أفعل ذلك من حيث أننى مرتبط بالعالم الموضوعى المباشر الذى أعيش فيه .

---

(5) Alfred North Whitehead : His Reflections on Man andNature, selected by ruth nanda Ashen (New york, 1961) , P28

* عندما قرأ صديق لى هذا الفعل ولما يزل مخطوطا ، أرسل ألى هذه القصيدة الأصلية التى أوردها بعد استئذانه :

أنا موجود
تلك الحساسية الشاملة
من وجهك الذى لم

إذن فأنا أحب .
التى تطلعت إلىّ فورا
يصنع دفاعا .

أنا أحب ، إذن فأنا موجود .

وتستطيع العاطفة الجامحة أن تدمر الذات غير أن هذه ليست هي العاطفة المتصلة بالشكل ؛ وإنما هي العاطفة وقد انفلت عيارها . ومن الواضح أن العاطفة يمكن أن تكون شيطانية ، كما يمكن أن تكون رمزية – وتستطيع أن تشوه Deform ، كما تستطيع أن تشكّل ، وفي إمكانها أن تدمّر المعنى ، وتشيع الفوضى مرة أخرى وعندما تبزغ القوى الجنسية في مرحلة البلوغ ، تقوم العاطفة مؤقتا بتحطيم الشكل ، بيد أن للجنس أيضا إمكانيات إبداعية عظيمة لأنه عاطفة بالذات وإن لم يكن تطور المرء مرضيا بصورة جذرية ، فسوف يحدث أيضا في البالغ نمو نحو شكل جديد ، في الرجولة ، أو الأنوثة – في تضاد مع حالته أو حالتها السابقة بوصفه فتىً أو فتاة .

— ٥ —

والحاجة الملحة التي تدفع كل إنسان إلى أن يخلع الشكل على حياته يمكن أن نوضحها بحالة الشاب الذي تشاور معي أثناء كتابتي لهذا الفصل . كان هذا الشاب هو الابن الوحيد في الأسرة من أصحاب المهن ، تشاجرت فيها الأم مع الأب ، وتحاربا باستمرار تقريبا ، منذ ولادته ، وفقا لما تحتفظ به ذاكرته ولم يكن قادرا أبدا على التركيز أو الاجتهاد في دراساته بالمدرسة . وعندما كان صبيا من المفترض أنه يذاكر في حجرته ؛ كان يسمع خطوات والده أثناء صعوده السلم ، كان يفتح في الحال صفحات كتاب مدرسي ليغطّي به مجلة ، عن الميكانيكا كان يتصفحها . وهو يتذكر أن أباه ، وهو رجل ناجح ، ولكنه يبدو من الظاهر باردا أشد البرود ، قد وعده مرارا وتكرارا بأن يأخذه في رحلات متعددة كمكافأة إذا هو اجتاز أعماله المدرسية بنجاح .غيرأن شيئا من هذه الرحلات لم يتحقق .

وقد جعلته أمه موضع سرها ، وكانت تناصره في خلافاته مع أبيه واعتاد أن يجلس هو وأمه في الفناء الخلفي ليتحدثا في الأمسيات الصيفية، حتى ساعة

متأخرة من الليل .. كانا « شريكين » يحفران معا – على حد تعبيره – ولجأ أبوه إلى الشدة لكي يصل به إلى القبول في كلية جامعة في شطر آخر من المدينة ، غير أن الشاب أمضى ثلاثة شهور دون أن يغادر حجرته ، حتى أتى الوالد ليعيده إلى البيت .

وفي أثناء معيشته في المنزل ، كان يشتغل بالنجارة ، ثم أصبح بعد ذلك عاملا بناء في فرق السلام، ثم رحل إلى نيويورك وأعال نفسه بوصفه سمكريا ، مع اشتغاله بالنحت في أوقات الفراغ ، حتى صادف شيئا من الحظ فحصل على وظيفة مدرس في الحرف اليدوية في جامعة لمدة ساعة خارج المدينة . غير أنه في وظيفته تلك لم يكن قادرا على توكيد ذاته أو التحدث بوضوح ومباشرة سواء لطلبة أو القائمين على شئون الكلية .إذ كان ينتابه نوع من التهيب المفرط في حضرة الخريجين من الكلية الذين احتكروا اجتماعاتهم بثرثرتهم التي كان يشعر بأنها جوفاء متكلفة . وفي هذه الحالة العقيمة من الدوخان والحيرة ، بدأ يعمل معي في أول الأمر ، فوجدته شخصا على حساسية غير مألوفة ، كريما ، موهوبا (أهداني تمثالا مصنوعا من الأسلاك قام بتكوينه في حجرة انتظاري وكان بديعا) . وكان جادا في انطوائه على نفسه دون أن ينجز في الظاهر أي شئ عملي في وظيفته أو حياته .

عملنا معاً مرتين في الأسبوع معظم أيام السنة ، وفي هذه السنة أحرز تقدما غير مألوف في علاقته الشخصية المتبادلة . وهو يعمل الآن عملا مجديا ، وتغلب تماما على خوفه العصابي من زملائه أعضاء الكلية . واتفقنا أنا وهو على التوقف عن العمل مادام يقوم الآن بعمله في نشاط وإتقان . وكان كل منا يدرك على كل حال أننا لم نكن قادرين أبدا على استكشاف علاقته بأمه بصورة كافية.

وعاد إليّ بعد عام آخر كان قد تزوج في هذه الفترة ، بيد أن هذا الزواج لم يكن يبدو أنه يشكل أية مشكلات خاصة والطريق المسدود التي ظهر في الوقت

الحاضر نشأ عن زيارة قام بها هو وزوجته لأمه فى الشهر السابق ، وكانت فى هذا الوقت فى مستشفى للأمراض العقلية . فوجدها تجلس إلى مكتب الممرضات فى الدهليز- انتظارا لسيجارتها - ثم دخلت حجرتها لتتحدث إليهما ، ولكنها لم تلبث أن خرجت لتستمر فى انتظارها حتى يحين وقت تقديم سيجارتها المسموح بها .

وعند عودته للقطار ، كان الشاب فى حالة شديدة من الإكتئاب فقد كان يعلم الكثير من الناحية النظرية عن حالة الشيخوخة المتزايدة عند أمه ، غير أنه لم يكن قادرا على أن يجعل لها معنىً عاطفيا . وكانت حالته الانسحابية الفاترة مماثلة ، وإن تكن مختلفة أيضا عن حالته التى أتى بها أول مرة .إذ كان قادرا الآن على أن يتواصل معى مباشرة بصراحة وأصبحت مشكلة متموضعة (إن صح هذا التعبير) ، متخصصة فى مضاد الدُّوار العام الذى كان يعانيه منذ أن جاء أول مرة . كان صلته بأمه مهوشة وفى هذا الشطر من حياته لم يكن يشعر بأى شكل على الإطلاق ، وإنما مجرد اختلاط للأمور ينخر فى قلبه .

وبعد أول جلسة لنا ، ارتفع الدوار الذى كان مسيطرا عليه ، غير أن المشكلة مابرحت باقية . وهذه هى وظيفة الاتصال فى كثير من الأحيان ساعة العلاج النفسى : فهى تسمح للشخص بأن يتغلب على إحساسه بالاغتراب عن الجنس البشرى . ولكنه لاتكفى وحدها لإحداث تجربة أصيلة لشكل جديد .إنها تقوم بعملية تهدئة ، ولكنها لاتنتج شكلا جديدا . والتغلب على الاضطراب على مستوى أعمق هو الشئ المنشود ، وهذا لايمكن أن يتم إلا على أساس نوع من البصيرة .

وفى هذه الساعة الثانية استعرضنا بالتفصيل تعلق أمه به واضطرابه الذى يمكن أن يُفْهم والذى يمكن يشعر به إزاء حالتها الحاضرة ، وحتى وإن كان يعرف أنها كانت تتردد عليها منذ سنين .وكانت قد جعلته فى السر « الأمير ولى العهد »

وأوضحت له أنها كانت إمرأة قوية المراس فى تلك المعارك مع أبيه ، وأنها أغرته بالابتعاد عن أبيه ، واستغلّته فى محاولاتها لإلحاق الهزيمة بالأب ، وعلى العكس توهمه بأنهما كانا شريكين ، وكانا « يحفران » له ، لم يكن بالفعل سوى رهينة ، شخص صغير يُستخدم فى معارك أضخم كثيرا . وعندما ذكر دهشته عندما تكشفت لبصيرته هذه الأشياء ، ذكّرنى بقصة رويتها له . كان هناك رجل يبيع الهامبورجر زاعما أنها من لحم الأرانب بثمن بخس يدعو إلى الدهشة وعندما سأله الناس كيف يصنعه ، اعترف بأنه يستخدم لحم الخيول ولكن حين لم يكن هذا التفسير كافيا ، اعترف مرة أخرى بأنه يتألف من ٥٠ ٪ من لحم الخيول و ٥٠ ٪ من لحم الأرانب ، ولما استمروا فى سؤاله عما يعنيه صرح بقوله : « أرنب واحد مقابل حصان واحد »

إن الصورة المرسومة للأرنب والحصان منحته تجربة « اندهاش » قوية ، أعظم بكثير مما يمكن أن يظفر به من أى تفسير عقلى . وظل متعجبا من أنه كان الأرنب لا بأى معنى يحط من شأنه ، ولكن من إدراكه الواعى بمدى عجزه الذى كان فيه أثناء طفولته . وارتفع عبء ثقيل من الذنب وعداوة لم تجد لها تعبيرا من قبل عن ظهره . وهذه الصورة منحته الوسيلة لكى يفهم أخيرا مشاعره السلبية تجاه أمه ، وكثير من تفاصيل خلفيته سقطت الآن فى مكانها ، وبدا أنه قادر على قطع الحبل السرّى النفسى الذى لم يكن يعلم بوجوده من قبل .

والغريب أن أشخاصا فى مثل هذه المواقف يتركون انطباعا بأنهم يمتلكون طيلة الوقت القوة اللازمة لإحداث تلك التغييرات ؛ ولم تكن المسألة أكثر من انتظار « شمس الأمر » لتذيب ضباب الحيرة » (الاستعارة وصياغتها بألفاظ نبوءة دلفى) ، فالعاطفة فيما يتعلق بحالته تصورها البهجة التى قبض بها على هذه البصيرة ، والفورية التى أعاد بها تشكيل عالمه النفسى . وأعطى الانطباع – الذى هو أيضا سمة مميزة للتجربة – بأنه قد ادخر القوة فى المراحل السابقة

حتى أصبح من الممكن العثورأخيرا على القطعة الصحيحة فى أحجية الصور المقطوعة jigsaw puzzle للإمساك بغتة بتلك القوة واستخدامها .

وفى جلستنا الثالثة والأخيرة أنبأنى بقراره الجديد بالاستقالة من وظيفته فى الجامعة ، والبحث عن مرسم (استوديو) يستطيع أن يكرس فيه نفسه تماما لممارسة فن النحت .

ومن الممكن أن نعتبر الاتصال فى الجلسة الأولى الخطوة التمهيدية فى هذه العملية الابداعية ثم جاءت تجربة « الاندهاش » بوصفها الاستثارة المنشودة ، ويستحسن أن تكون على هيئة صورة .. وقد تولدت فى وعى الفرد والخطوة الثالثة هى اتخاذ القرارات وهذا مافعله الشباب فيما بين الجلستين الثانية والثالثة ، كنتيجة للشكل الجديد المتحقق ، ولايستطيع المعالج أن يتنبأ على وجه الدقة بطبيعة تلك القرارات ؛ إنها **كائن حى يتولد عن الشكل الجديد**

والعملية الابداعية تعبير عن هذا الولوع بالشكل وهى الصراع ضد التحلل ، صراع لإيجاد أنواع جديدة من الوجود تشيع الانسجام والتكامل .

ولأفلاطون فى تلخيص ماقلناه نصيحة ساحرة :

« ولمن أراد أن يتقدم تقدما مستقيما على هذه الطريقة أن يبدأ منذ صباه فى غشيان الأشكال الجميلة . وإن كان لمعلمه أن يرشده حق الارشاد ، فعليه أولا أن يحب شكلا واحدا فحسب ، ومن هذا يمكن أن يبدع أفكارا جميلة ، وسرعان مايدرك من تلقاء نفسه أن الجمال الذى ينطوى عليه شكل من الأشكال له نسب بالقرابة إلى جمال شكل آخر ، وأن الجمال فى كل شكل هو جمال واحد بعينه » (٦) .

تم الكتاب

---

(٦) أفلاطون – المرجع المذكور – ص ٤٩٦ .

دار سعاد الصباح

للنشر والتوزيع

هى مؤسسة ثقافية عربية مسجلة بدولة الكويت وجمهورية مصر العربية وتهدف إلى نشر ما هو جدير بالتشر من روائع التراث العربى والثقافة العربية المعاصرة والتجارب الابداعية للشباب العربى من المحيط إلى الخليج وكذا ترجمة ونشر روائع الثقافات الأخرى حتى تكون فى متناول أبناء الأمة .. فهذه الدار هى حلقة وصل بين التراث والمعاصرة وبين كبار المبدعين وشبابهم وهى نافذة للعرب على العالم ونافذة للعالم على الأمة العربية وتلتزم الدار فيما تنشره بمعايير تضعها هيئة مستقلة من كبار المفكرين العرب فى مجالات الابداع المختلفة .

شجاعة الإبداع

« شجاعة الابداع » مزيج من الفلسفة وعلم النفس ، وإن شئنا الدقة هو بحث فى فلسفة الابداع والعبقرية . وقد كتبه المؤلف بوصفه مشاركا فى الفن والعلم على حد سواء ، فهو بالاضافة إلى كونه محللا نفسيا ومفكرا وجوديا يعد فنانا تشكيليا مرموقا .

ويحاول المؤلف أن يجيب على أسئلة ظلت تطارده زمنا طويلا : ماهى طبيعة الإلهام ؟ ما هى العلاقة بين الموهبة وفعل الابداع ، وبين الابداع والموت ؟ هل يمكن أن يكون الجمال فى حد ذاته سبيلا إلى الحقيقة ؟

وهكذا يتناول المؤلف عملية الابداع بوصفها سرا لا يدركه المرء إلا إذا واتته شجاعة الابداع ، فحاول أن يبدع شيئا فى الفن أو العلم أو الفلسفة .

فليس يكفى أن تكون لدينا شجاعة الوجود ، لأن الانسان لا يمكن أن يوجد فى فراغ ، وإنما لابد من التعبير عن وجوده بالابداع والشجاعة صفة لازمة للإقدام على هذه العملية الابداعية .

